



**MARTINS JOSÉ**  
**CHELENE MAPERA**

**Realismo e lirismo em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e *Chuva Braba*, de Manuel Lopes**





**MARTINS JOSÉ  
CHELENE MAPERA**

**Realismo e lirismo em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e *Chuva Braba*, de Manuel Lopes**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Culturais, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor António Manuel Ferreira, Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.



Ao meu pai, José Chelene Mapera, e à minha filha, Lara Martins Mapera – «in memoriam» –, por me transmitirem a necessária força interior para agir perante a dor de os ter perdido precocemente no limiar da pesquisa que deu origem a este trabalho de doutoramento.

À minha mãe, Genita, que consentiu sacrifícios diversos, vertendo a seiva do seu amor por mim.



## **O júri**

Presidente

Doutor Vítor José Babau Torres  
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutor Moisés Adão de Lemos Martins  
Professor Catedrático da Universidade do Minho

Doutor António Manuel dos Santos Ferreira  
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro

Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista  
Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Aveiro

Doutor Jean Martin Marie Rabot  
Professor Auxiliar da Universidade do Minho

Doutor Joaquim João Cunha Braamcamp de Mancelos  
Professor Auxiliar Convidado da Universidade da Beira Interior

Doutora Fernanda Maria Correia Lisboa de Almeida Cavacas  
Professora Auxiliar Convidada da Universidade Pedagógica de Maputo

Doutora Lola Geraldês Xavier  
Professora Adjunta da Escola Superior de Educação de Coimbra







## Agradecimentos

Ao meu orientador, António Manuel Ferreira, pelo acompanhamento constante de todas as fases do desenvolvimento desta pesquisa, pela leitura didáctica e criteriosa do texto, transmitindo-me toda a confiança, sobretudo liberdade de escolha de caminhos e estratégias de produção desta tese que marca o fim de um percurso, mas também o início de novas etapas de pesquisa académica.

Aos professores do Programa Doutoral em Estudos Culturais das Universidades de Aveiro e Minho, por todo o trabalho prestado ao longo da formação e, sobretudo, pela orientação dada aquando da defesa do projecto que deu origem a este trabalho.

Aos prof<sup>ª</sup>s. Doutores Carlos Morais, Paulo Alexandre Pereira e António José Batel Anjo, pela amizade, apoio e carinho demonstrados durante os três anos de doutoramento.

Ao governo de Moçambique, de modo especial, ao Ministério da Educação, pela licença de três anos, indispensável ao pleno desenvolvimento desta pesquisa.

Ao governo de Portugal que, através do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento (IPAD), me concedeu uma bolsa de estudos, permitindo a realização deste sonho.

Aos colegas da turma de estudos culturais, especialmente à Arminda Brito Semedo, pelo seu valioso apoio em material bibliográfico, que me permitiu percorrer o caminho da cultura crioula de Cabo Verde.

Aos meus filhos, Lazifand, Chelene, Mané, Ngonwa e David, por todo o amor, paciência, compreensão diante de tantos anos roubados e, sobretudo, por preencherem a minha vida com toda a sua *chama*.

Finalmente, à mulher do meu coração, Dulce, por *tudo*.



## Palavras-chave

Realismo, lirismo, imaginário cultural, crítica social, criouldade, moçambicanidade, nação.

## Resumo

«Realismo e Lirismo em *Terra Sonâmbula* e *Chuva Braba*» é um trabalho de leitura que reflecte a nossa percepção em relação a dois mundos particulares que se constroem a partir das obras dos dois escritores africanos. Com efeito, optamos por uma estrutura pragmática do estudo, centrando a nossa atenção na leitura e interpretação dos romances, sem incluirmos um capítulo específico de referências teóricas. Tal estratégia permitiu cruzar o quadro conceptual com as informações textuais resultantes do processo de análise e interpretação do «corpus» do trabalho.

As duas obras estabelecem pontos de intersecção no domínio linguístico e cultural como consequência de partilha de um passado histórico, político e social. A localização geográfica de Cabo Verde, a fome prolongada, por um lado, e a guerra catastrófica que abalou Moçambique entre 1976 e 1992, por outro, permitiram extrapolar recorrências temáticas inspiradas em impressões e experiências dos autores, relacionadas com práticas e vivências que, no trato literário, ganharam uma dimensão lírico-realista de grande valor hermenêutico.

A insularidade e a continentalidade que opõem Cabo Verde e Moçambique, assim como a fome e a guerra que os caracterizam respectivamente, a procura de um espaço literário a partir das marcas de criouldade e moçambicanidade compõem um conjunto de valores estéticos que configuram o imaginário cultural dos dois países africanos de língua portuguesa.

Esta tese pesquisa as imagens e os aspectos fundamentais ínsitos nos dois romances, procurando mostrar até que ponto, a partir de temáticas de fome e guerra se pode construir narrativas lírico-realistas.

O estudo permitiu observar que as imagens de sofrimento, desolação e desassossego constituem, geralmente, o paradigma estético da escrita lírica e realista de Mia Couto e Manuel Lopes.



**Keywords**

Realism, lyricism, cultural imaginary cultural, social criticism, Creoleness, Mozambicanity, nation.

**Abstract**

«Realism and lyricism in *Terra Sonâmbula* and *Chuva Braba*» is a reading that reflects our perception regarding two private worlds that are constructed from the works of the two African writers. Indeed, we chose a pragmatic structure of the study focusing our attention on reading and interpretation of novels without focusing in to a specific chapter of theoretical references. This strategy allowed us to cross the conceptual framework with textual information resulting from the process of analysis and interpretation of the corpus of the work.

The two readings provide points of intersection in the linguistic and cultural issues as they shared a common past historical, political and social factors. The geographical location of Cabo Verde and the long-drawn-out starvation, as well as the catastrophic war that shook Mozambique between 1976 and 1992, allowed them to extrapolate thematic recurrences inspired in impressions and experiences of the authors, related practices and experiences that mythically, gained a lyrical-realist dimension of the great hermeneutic value.

The continentality and insularity opposing Cabo Verde and Mozambique, as well as famine and war respectively, the search for a literary space from Creoleness and Mozambicanity brands a set of aesthetic values that shape the cultural imagination of the two African Portuguese-speaking countries.

This thesis researches the images and the main aspects of the two novels, trying to show how far can be constructed lyrical-realist narratives from the hunger and war themes.

The study has shown that the suffering, desolation and turbulence images are, generally, the aesthetic paradigm of writing lyrical and realistic of Mia Couto and Manuel Lopes.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	17
------------------	----

### CAPÍTULO UM

#### OS AUTORES DAS OBRAS EM ESTUDO

1. Mia Couto .....	27
2. Expressão de moçambicanidade .....	29
3. Manuel Lopes – raízes crioulas: identidade e rompimento .....	37
4. O paradoxo: entre o sair e o permanecer na Ilha .....	40

### CAPÍTULO DOIS

#### ROMANCE E CONSTRUÇÃO DE UM IDEÁRIO SOCIAL

1. Realismo e lirismo .....	43
2. A criouldade e o mito da especificidade .....	48
3. Moçambicanismos: a língua de comunicação intercultural .....	55
4. A terra: imagem do afecto e resistência .....	63
5. Metáfora de ruptura .....	66

### CAPÍTULO TRÊS

#### REALISMO E FICÇÃO EM PROSA LITERÁRIA

1. Introdução .....	85
2. A emigração e o cepticismo .....	94
3. Espaços míticos e de encantamento .....	102
3.1. <i>O machimbombo na estrada morta</i> .....	102
3.2. <i>A terra, natureza e o homem</i> .....	108

CAPÍTULO QUATRO

**DIMENSÃO LÍRICA DA NARRATIVA**

1. Introdução.....	117
2. Da Terra-sonâmbula aos Mortos-vivos: a antropologização da morte.....	122
3. Espaços alegóricos.....	143
3.1. <i>O mar e a noite: nostalgia e sonho</i> .....	143
3.2. <i>O simbolismo da água</i> .....	155
3.3. <i>Os lugares de sensualidade</i> .....	172
3.3.1. <i>Ilha, espaço de eleição</i> .....	187
3.3.2. <i>O espaço rústico</i> .....	196
3.3.3. <i>O espaço de memória</i> .....	210
4. O amor como alma da terra .....	223
5. O simbolismo da Personagem .....	258
6. O espaço das personagens .....	276
6.1. <i>Heroificação da personagem romanesca</i> .....	276
6.1.1. <i>O herói em Terra Sonâmbula</i> .....	289
6.1.2. <i>O herói em Chuva Braba</i> .....	302
CONCLUSÃO.....	313
<b>Bibliografia</b> .....	319



## **ERRATA**

**Realismo e lirismo em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e *Chuva Braba*, de Manuel Lopes**

**Autor:** Martins José Chelene Mapera

<b>Pág.</b>	<b>Onde se lê</b>	<b>Deve ler-se</b>
187	dez capítulos	onze capítulos
198	dez cadernos	onze cadernos
198	dez capítulos	onze capítulos
273	dez cadernos	onze cadernos
290	dez cadernos	onze cadernos
297	dez cadernos	onze cadernos

## INTRODUÇÃO

1. Este trabalho está orientado para o estudo comparado de dois romances: *Terra Sonâmbula* (1992), do moçambicano Mia Couto, e *Chuva Braba* (1956), do cabo-verdiano Manuel Lopes. O estudo permite o estabelecimento de eixos de similaridade e de diferenciação dos dois autores africanos, marcados por tradições linguísticas e culturais diversificadas, mas que, por razões históricas, partilham a língua portuguesa, como principal instrumento de instrução, comunicação literária e interação social.

O nosso propósito, em conformidade com os procedimentos metodológicos da literatura comparada, reside primordialmente num estudo que nos permita analisar em *close reading* as temáticas específicas, dentro dos parâmetros epistemológicos da comparística, não deixando, no entanto, de fazer uma discussão transversal com outras esferas do conhecimento humano. Daí a convocação de métodos de estudo relacionados com a interdisciplinaridade, pois, numa abordagem comparada da literatura de dois africanos de língua portuguesa, caracterizada por uma grande riqueza cultural, os códigos estéticos cruzam-se, necessariamente, com sistemas semióticos culturais, como, por exemplo, a ideologia, a religião, as idiossincrasias antropológicas ou, de forma muito particular, as diversas ramificações da geografia e da história.

Apesar das diferenças motivadas por espaços sociais e linguísticos diversificados – Mia Couto, moçambicano passando todo o tempo na sua terra natal; e Manuel Lopes, cabo-verdiano, habitando dois hemisférios culturais, por um lado, na sua terra de origem e, por outro, em Portugal onde estudou e viveu até à sua morte, este trabalho destina-se a investigar o modo como a literatura dialoga com a vida, procurando na comunicação literária as relações de inter-semiose entre estética e cultura.

Parte do período histórico vivido por Manuel Lopes é marcada pela publicação, em 1923, dos primeiros textos em revistas e jornais, e por ter integrado um grupo de intelectuais cabo-verdianos fundadores da revista literária *Claridade*, em 1935, que deu um contributo essencial ao desenvolvimento da literatura de Cabo Verde. Por seu turno, Mia Couto publicou os seus primeiros trabalhos em 1969, começando igualmente por textos dispersos em revistas e

jornais. Nesta conformidade, o estudo das duas obras enquadra-se num espaço periodológico caracterizado por grandes transformações ideológicas em que a estética se tornou um elemento discursivo crucial na cultura africana da contemporaneidade, reforçando o facto de que as sociedades africanas de língua oficial portuguesa estão ainda em processo de construção e de transformação. Disto resulta que os estudos literários procurem responder aos apelos da crítica social desenvolvida por autores que auguram edificar um território *outro* da literatura, um distinto campo de abordagem da arte e um pensar cultural diferente, conducentes à evolução da capacidade humana de abstracção, através de níveis imateriais de imaginação, como sustenta George Dickie (2008: 19). Refira-se, portanto, que o presente trabalho estuda, igualmente, os mecanismos de percepção, da memória e da imaginação que defluem do acto criativo do mundo, que não é necessariamente absoluto porquanto o pensamento nunca foi perfeito, mas que ocupa um espaço privilegiado para a actividade artística.

Manuel Lopes publicou a primeira edição de *Chuva Braba* em 1956, ano inserto no terceiro período da literatura de Cabo Verde que, de acordo com Pires Laranjeira (1995a: 181-182) começa em 1936, com a publicação da «revista-mater *Claridade*», e termina no ano de 1957, muito depois da publicação da revista *Certeza*, em 1944. Portanto, *Chuva Braba* é um romance escrito sob influência marcadamente neo-realista.

A publicação de *Terra Sonâmbula* encerra o 5º período da literatura moçambicana, segundo a classificação de Pires Laranjeira (ibid.: 262). Trata-se do chamado período de «consolidação da literatura moçambicana», que emerge do advento da independência de Moçambique, em 1975, e termina em 1992, momento de «abertura política do regime», dando lugar à emancipação das artes através do desenvolvimento da crítica e da expansão da imprensa nacional. Por isso, o romance de Mia Couto configura uma abordagem mais ousada no que diz respeito à representação da realidade sociocultural moçambicana.

Com este trabalho, poderíamos formular uma série de questionamentos; porém, interessa-nos apenas responder às seguintes perguntas: haverá uma estética específica em cada um dos romances, ou, pelo contrário, as duas obras obedecem aos mesmos princípios estéticos? Em que medida a estética constitui

um elemento definidor e distintivo das obras literárias de Manuel Lopes e de Mia Couto? A resposta a estas questões é-nos dada pelo estudo aprofundado de dois elementos essenciais nas obras escolhidas: por um lado, a análise de factores discursivos que indiciam a intrusão do lirismo na narrativa; e, por outro, a maneira como os dois romances inscrevem, em registo realista, uma intenção semântico-pragmática que convoca vários domínios culturais de Cabo Verde e Moçambique.

O lirismo não é uma característica exclusiva do texto poético; também ocorre em textos narrativos como o romance, a novela, o conto, o cinema, a pintura, ou mesmo a arquitectura<sup>1</sup>. Neste caso, não só nos interessa saber como se opera o enquadramento do discurso lírico nos romances em estudo, como é fundamental a caracterização e a acção das personagens romanescas em enunciados de estrutura lírica.

A preponderância do positivismo «científico» dos representantes da classe intelectual de Cabo Verde e Moçambique, sobretudo, no campo das letras, procurou, durante décadas, defender a expressão artística tão próxima quanto possível da realidade da vida, enfatizando no realismo<sup>2</sup> uma vertente mais didáctica para destacar as «disfunções», as «mazelas», as «perversões», as «doenças da organização social». Portanto, procuraram encontrar no campo político-ideológico, factores de inspiração social ao serviço da literatura.

Temos vindo a aflorar as linhas condutoras deste trabalho e, de acordo com o ponto de partida teórico e metodológico do estudo proposto, passamos a enunciar os principais objectivos que orientaram a nossa pesquisa:

---

<sup>1</sup> O conceito de texto, em sentido lato, não se restringe à esfera do literário (cf. Aguiar e Silva 2007: 561 ss).

<sup>2</sup> Geralmente, o termo «realismo» consubstancia uma concepção que se refere à figuração da vida tal como ela é, desprovida de idealização ou de aformoseamento artificial. John Anthony Bowden Cuddon (1991: 773-774) ao estabelecer uma relação entre a estética e os conceitos da ficção e da verosimilhança da narrativa romanesca, faz referência à ambiguidade que neles ocorre, na medida em que todo o processo de criação assenta nas bases de aspectos intrínsecos da realidade vivenciada.

- i. discutir o enquadramento das duas obras no domínio de uma estética orientada para a produção do lirismo e do realismo no contexto das literaturas contemporâneas de Cabo Verde e de Moçambique;
- ii. tomando em consideração que cada obra tem uma organização interna imanente, uma autonomia específica, quer ao nível dos códigos genológicos, quer ao nível dos códigos semântico-pragmáticos, analisar os aspectos comuns e de diferenciação que tornam os dois romances obras particulares das literaturas de Cabo Verde e de Moçambique.

Para a prossecução do primeiro objectivo, foi necessário um processo de análise e aferição de conceitos, em conformidade com postulados estabelecidos pela teoria da literatura, no que concerne à produção da narrativa e ao seu enquadramento em parâmetros líricos e realistas. Explicitar a natureza do realismo tem que ver com a complexidade do processo de definição terminológica de cariz epistemológico relativo à concepção do realismo africano, como sustenta Maria Sofia Pimentel Biscaia (2005: 358-359).

O segundo propósito constitui a principal pedra de toque deste trabalho: a identificação e descrição de factores que tornam a literatura um fenómeno artístico que se adegue a cada época e espaço cultural distintos, caracterizando diferentes vivências e sociedades. O estudo que efectuámos integra, portanto, as três entidades fundamentais do processo de comunicação literária: o autor, o texto e o leitor, tendo em conta, evidentemente, os respectivos contextos. Consequentemente, um trabalho deste género expande as fronteiras do texto literário. Recusando uma epistemologia cerceada pelas concepções formalistas e autotélicas, privilegiámos, de forma crítica e questionadora, a «comunicação literária», ou seja, tivemos em conta as variantes essenciais da cultura. Tal visão deve-se ao facto de que a escrita romanesca é constituída por um sistema de signos que se diferencia de outros tipos de expressão por possuir, na sua orgânica, factores revitalizadores do discurso lírico-realista cuja compreensão envolve elementos provenientes da cultura e costumes das sociedades.

2. Apesar da variedade de estudos que têm sido dedicados aos dois romances que constituem o *corpus* deste trabalho, julgamos ser necessária uma

abordagem diferente, centrada na perspectiva comparística. Na verdade, alguns estudos efectuados interessam-se mais por aspectos que evidenciam a componente ideológica das narrativas, separadamente das componentes mais marcadamente estéticas que, ainda que tenham sido objecto de pesquisa, não têm sido associadas de forma cruzada. Ou seja, o texto romanesco é, por vezes, encarado como um *pretexto* para considerações hermenêuticas que não têm em devida conta a especificidade do discurso literário. Cremos, portanto, que este trabalho aprofunda e enriquece a interpretação crítica<sup>3</sup> das obras em análise.

Apesar de os dois escritores partilharem um continente com características culturais mais ou menos similares, motiva-nos o facto de Cabo Verde possuir distintivos traços de insularidade com muita influência eurocêntrica, por causa da sua proximidade ao Velho Continente. A realidade marítima estimula o interesse pela intimidade afectiva com a terra, enriquecida pela diversidade cultural que o espaço favorece, porquanto Cabo Verde foi sempre um lugar de passagem na rota das «descobertas», permitindo, portanto, a miscigenação de pessoas e de culturas<sup>4</sup>. O arquipélago constitui, por isso, um espaço que desperta o sonho e a

---

<sup>3</sup> A propósito da leitura, Álvaro Pina, na sua obra *Literatura e consciência social*, afirma que o estudo da obra literária, enquanto instrumento de «materialização de consciência» do leitor, constitui um «processo cada vez mais rico e complexo de consciencialização de formas materiais, de transformação do que foi materializado em novos conteúdos de consciência, com uma dimensão predominantemente crítica ou histórica, em inter-relações com os conteúdos da consciência determinados pela práxis social dos receptores, processo esse em que vem sempre ao primeiro plano a compreensão dos processos percorridos na longa caminhada para o seu futuro necessário, e em que intervém, constantemente, um novo processo de materialização dos conteúdos recebidos e dos conteúdos que reflectem a práxis em linguagem, em diálogo, em relações pessoais e sociais» (Pina, 1979: 5). Portanto, actualmente, não se analisa uma obra literária sem estabelecer uma relação com a imagem da humanidade, quer seja do passado clássico, quer seja da actual história da civilização, com as imagens que a própria leitura deixa entrever dos fenómenos da realidade subjectiva.

<sup>4</sup> Debruçando-se sobre o facto de o Brasil ser considerado um caso paradigmático do processo de criação de sociedades tropicais resultantes da expansão portuguesa, Baltazar Lopes (1967: XIV) anota que Cabo Verde é um arquipélago «muito mais simplificado no seu jogo de forças; a sua condição de pequeníssima nau conferiu maior pureza ao resultado da interação das forças de cultura em presença, e de aí, [...] seja um organismo social mais harmonioso do que o brasileiro».

ambição de se ser *outro*, quer porque são muitas as restrições de ordem geográfica e meteorológica, quer porque se trata de um território que oferece condições para o lazer e para a confrontação com outros modos de vida.

Pelo contrário, Moçambique é um país integralmente continental, embora seja banhado pelo Oceano Índico em toda a sua linha oriental (no meio da qual se encontram alguns arquipélagos e ilhas), e possui uma vasta rede hidrográfica em toda a sua extensão territorial. Porém, a continentalidade faz de Moçambique um país eminentemente diferente de Cabo Verde, quer do ponto de vista geográfico, quer do ponto de vista social e cultural.

Ao nível cultural, Moçambique é um país etnolinguístico que se estende em três grandes regiões: a zona Norte, na qual predominam três línguas fundamentais (Emakhuwa, Ciyao e Shimakonde); a zona Central, onde se fala predominantemente o Cindau, Cisená e Echuwabo e, finalmente, a zona Sul ocupada pelos falantes de Xirhonga, Xichangana, Citswa, Cicopi e Gitonga. Estes factores, associados à proximidade de Moçambique aos países do interior africano onde as culturas são totalmente diversificadas, fazem com que a sua estrutura social e cultural seja, a vários níveis, heterogénea e complexa.

Apesar de tudo, nos vários séculos de colonização, Portugal introduziu um sistema de ensino baseado na língua portuguesa, permitindo afinidades entre a cultura da metrópole e a da colónia, deixando marcas indeléveis, cujas manifestações ainda se verificam, por um lado, nas relações históricas que se tecem no interior do país, e, por outro, na cultura literária<sup>5</sup> que se estabelece entre a língua portuguesa e as línguas nacionais de origem bantu.

Uma vez que pretendemos reflectir sobre dois discursos literários particulares com enfoque no contexto da cultura literária africana, julgamos que os romances de Manuel Lopes e de Mia Couto oferecem condições objectivas para o

---

<sup>5</sup> De acordo com Ana Mafalda Leite (2003: 90), um dos aspectos fundamentais que devem ser considerados é o facto de o país viver, desde a independência, um processo de transformação, com uma realidade cultural diversificada. Por isso, sublinha a ensaísta que o género tradicional (o conto) operou uma adaptação fundamental e se revelou como prática narrativa mais adequada. Importa por isso recordar que antes de escrever romances Mia Couto foi contista e inaugura a sua fase romanesca com a obra que faz parte deste trabalho.

efeito, e constituem suporte primordial para testar as ideias hipotéticas que orientam este trabalho.

Essencialmente, os romances em estudo, bem como as literaturas africanas no seu conjunto, remetem-nos, não só, para conexões com a conjuntura política africana, mas também para as vertentes ideológicas, sociais, culturais e literárias que contribuíram, em grande medida, para a formação dos Estados independentes de Cabo Verde e Moçambique.

3. Este trabalho, embora tenha suportes teóricos de orientação literária, é desenvolvido no âmbito dos estudos culturais, daí o seu interesse por aspectos de índole antropológica e interdisciplinar. Trata-se, portanto, de um estudo intersemiótico que possui balizas e especificidade de actuação. Neste contexto, a pesquisa efectuada procura provar as seguintes hipóteses:

- a. as obras de Mia Couto e de Manuel Lopes possuem centros de convergência e de dissemelhança que se reflectem na maneira como cada escritor se exprime artisticamente, apesar das diferenças contextuais em que foram produzidas;
- b. as formas de expressão realista e lírica decorrem da figuração do real quotidiano da sociedade, na tentativa de conferir o cunho artístico às obras, convocando o interesse pela apreensão de valores estéticos, culturais e históricos das sociedades.

Para provar estas hipóteses, os suportes metodológicos sobre os quais o trabalho encontra sustentação circunscrevem-se ao domínio dos seguintes procedimentos:

- i. interpretar e analisar os romances *Chuva Braba* e *Terra Sonâmbula*, tendo em conta os matizes do lirismo e do realismo que as narrativas veiculam;
- ii. aproximar os dois romances dos contextos literário e cultural de que fazem parte.



O trabalho de análise tem em conta os estudos de Robert Escarpit, nomeadamente a sua obra *Sociologia da Literatura*, na qual se depreende, nas reflexões relativas ao domínio literário, uma interpretação que considera as relações que se estabelecem entre o autor, a obra e a sociedade. Por outro lado, dá-se ênfase à abordagem de Gaston Bachelard que se fundamenta nas «forças imaginantes da [...] mente», articuladas em duas direcções objectivas: por um lado, o ímpeto da «novidade» e do «inesperado»; por outro, a convocação das sensibilidades, o «ser», para desvendar o «primitivo e o eterno» (Bachelard 2002: 1).

Para além destes autores, utilizamos, evidentemente, outras referências conceptuais que têm que ver com as obras em estudo, principalmente a vasta bibliografia que dedica especial atenção à pesquisa das questões do realismo e do lirismo.

Assim, a tese está estruturada em capítulos cujo desenvolvimento corporiza uma unidade textual que não integra um capítulo especificamente dedicado à discussão teórica. Este propósito prende-se com o facto de que o «embasamento teórico», para usar a expressão de Eva Maria Lakatos e Marina de Andrade Marconi (1992: 110), permite relacionar o universo nocional com os dados textuais resultantes do processo de análise e interpretação das narrativas que constituem o *corpus* do trabalho. Com efeito, depois da introdução, o primeiro capítulo interessa-se pela caracterização das entidades autorais dos dois romances, permitindo o seu enquadramento histórico, geográfico e cultural.

O segundo capítulo faz a ponte entre os romances e os aspectos identitários das duas realidades geográficas e culturais, nomeadamente a criouliidade, a moçambicanidade e a terra. A valorização ficcional das línguas nacionais permite estabelecer um diálogo afectivo entre a literatura e a oratura, bem como entre as ideologias e a cultura, a mitologia e as crenças.

Nesta perspectiva, o arquipélago de Cabo Verde é configurado como espaço de passagem, um lugar «mitologicamente» em construção. Normalmente, a ilha é um espaço idílico de entronização dos valores naturais com base em episódios ligados ao campo, à terra onde os problemas têm um tratamento equilibrado e harmonizado em função das relações sociais que se tecem ao longo

dos tempos e da vida. No entanto, há um aspecto que importa descortinar relativo à emergência da literatura cabo-verdiana, intimamente associada às tendências dos escritores do final do século XIX e do dealbar do século XX, que valorizavam o espaço para a construção de um ideário social nas suas obras. No caso concreto, Manuel Lopes associa o espaço e o crioulo (importante instrumento de comunicação em contexto social)<sup>6</sup>, para a produção de uma literatura de cariz matricial e interventor.

Por seu turno, a literatura moçambicana valoriza as «minorias do país» (Leite, 2003: 65), começando pelas línguas nacionais e penetrando em todos os espaços onde a sociedade convive com as diferentes realidades etnolinguísticas. Mia Couto é, neste caso, uma referência obrigatória, porque para além de produzir textos que se confundem com essas realidades diversas, ele atravessa o âmago das tradições, trabalha os aspectos mais pormenorizados dos usos e costumes das várias culturas, e proclama, por via da literatura, as distintas nações existentes em Moçambique.

O terceiro capítulo debruça-se, particularmente, sobre o realismo e a inspiração criativa em prosa literária, na perspectiva de responder a algumas das questões levantadas pela pesquisa, concretamente sobre a relação entre a ficção e o real como elementos de capital importância no domínio das literaturas africanas de língua portuguesa.

O quarto capítulo faz o aproveitamento de factores inerentes à conexão entre a narrativa e o lirismo. É neste domínio que avultam as questões teórico-práticas do discurso onírico, em que o simbolismo convoca sensações e abstracções, tanto do público leitor, como dos autores. Serão estes dois últimos capítulos que comporão os momentos essenciais da pesquisa, dado ser neles que residem as questões que animaram a escolha do tema da tese que desenvolvemos.

---

<sup>6</sup> Cf. o seguinte excerto do «prefácio» de Baltazar Lopes (1967: XV): «O crioulo possui uma orgânica gramatical, assente no português, perfeitamente estruturada, um léxico de insuspeita riqueza, e dispõe de notável capacidade de enriquecimento, ou por via do empréstimo, como fazem todas as línguas vivas, ou por processos semânticos de enriquecimento interior, que nas ilhas se revelam de singular fecundidade».

Finalmente, retomamos os aspectos preponderantes que ao longo do trabalho despertaram maior interesse à nossa discussão, na tentativa de provar as hipóteses avançadas.

## CAPÍTULO UM

### OS AUTORES DAS OBRAS EM ESTUDO

#### 1. Mia Couto

António Emílio Leite Couto, mais conhecido por Mia Couto, nome com o qual assina os trabalhos literários, é um dos mais importantes escritores moçambicanos da contemporaneidade. Nascido em 5 de Julho de 1955, na cidade da Beira, no centro de Moçambique, é filho de pais portugueses emigrantes: Fernando Couto e Maria de Jesus. Fez os primeiros anos de escolaridade na cidade da Beira, onde começou a entrar em contacto, desde cedo, com realidades culturais de tradição popular num contexto histórico marcado pelo colonialismo. Foi nessa altura que teve as primeiras manifestações da necessidade de escrever e de contar histórias, com a publicação dos primeiros poemas no *Notícias da Beira*, sendo incentivado pelo pai, igualmente poeta e jornalista.

De acordo com Fernanda Cavacas (2002: 89), o pai de Mia Couto exerceu influência fundamental na sua iniciação como escritor, mormente porque contribuiu para a sua integração social «após os trabalhos escolares, pelos trilhos do caminho-de-ferro em deambulações prazerosas, onde o acompanhava na descoberta do mistério que cada pedrinha pode encerrar em seus veios íntimos». Esta terá sido, indubitavelmente, uma estratégia que se revelou ser fundamental para a vida de um jovem que mais tarde viria a ser jornalista, poeta, romancista, contista e cronista.

Enquanto estudante universitário, em Lourenço Marques, Mia Couto frequentou o curso de medicina, trocando-o, no entanto, pelo jornalismo a partir de 1974. De acordo com Pires Laranjeira (2005: 312), após a independência nacional, proclamada em 25 de Junho de 1975, o escritor desempenhou o cargo de director da «Agência de Informação de Moçambique» (AIM), passando depois sucessivamente pela revista *Tempo* e pelo *Jornal Notícias*. E, noutro plano, a experiência adquirida no jornalismo e no contacto que estabeleceu com o mundo

exterior, tornou-o sonhador e questionador. Nessa altura, decidiu reingressar na Universidade Eduardo Mondlane, matriculando-se no curso de biologia<sup>7</sup>.

Em 1983, faz a sua estreia literária em livro, publicando a colectânea de poemas intitulada *Raiz de Orvalho*. A diversidade com que se caracteriza a sua história parece ter concorrido para aquilo que viria a ser a sua obra literária, expressa, principalmente, pela variedade genológica: a poesia, o conto, a crónica e, mais tarde, o romance.

A prosa realista que Mia Couto cultiva está largamente enraizada nos escritores dos anos 80, principalmente naqueles que integraram a estética charruana, uma revista criada para fazer face aos desafios impostos pela emergência da independência.

Tal como outros escritores do movimento literário de *Charrua*, inspirados no eufórico movimento de libertação nacional e da história de Moçambique, Mia Couto inventa uma literatura baseada numa estética de motivação tradicional. Quer dizer, a escrita coutista não assenta simplesmente nos objectivos estéticos de produção literária, como também é uma forma de reeditar e proclamar os traços linguísticos e discursivos, fazendo falar os anónimos, aqueles cuja voz se perdera na paisagem do desespero, da inquietude e do medo. A guerra que se acendeu depois da independência foi, para muitos moçambicanos, uma catástrofe ante o sonho de reconstruir as raízes de um país que ainda não tinha cicatrizado as chagas da colonização.

Nesta fase da história regista-se uma acção que denota um certo assumir colectivo da crítica artística levada a cabo pelos intelectuais moçambicanos. Nessa óptica, Mia Couto observa uma fase muito importante da sua vida enquanto criador. É um momento de grandes transformações ao nível da sua essência, pois, através da sua obra renasce<sup>8</sup> e faz renascer a esperança. A

---

<sup>7</sup> Pires Laranjeira (2005: 312) afirma que Mia Couto foi responsável pela preservação da reserva natural da Ilha de Inhaca, local onde desenvolveu várias pesquisas relacionadas com essa área de conhecimento.

<sup>8</sup> Paul Valéry parafraseado por Boris Cyrulnik (2004: 23) fala do segundo nascimento do homem, o nascimento da palavra depois do – e tornado possível pelo – nascimento biológico. Assumindo que Mia Couto, quando nasceu, adquiriu a linguagem necessária para se comunicar com o mundo materno, em primeiro lugar, e depois com a sociedade no seu todo,

palavra<sup>9</sup> surge como um nutriente da alma, sobretudo num momento em que ela se banalizou e se dissociou da prática quotidiana. Por isso, a palavra deve estar ao serviço da resignificação da realidade, adquirindo valores semânticos misteriosos na convivência das pessoas. Com efeito, através da palavra, Mia Couto adquire a sua reencarnação precoce e vê o mundo na sua plenitude, na sua essência, imbuído de mistérios da realidade obsessiva das culturas e da história.

O livro escolhido para este trabalho, sua obra-prima no domínio do romance, incorpora elementos que sinalizam um sistema de convicções e formas estereotipadas de um conjunto de princípios e valores identitários, profundamente marcados pela aceitação da força dos espíritos e de um mundo imaterial que coexiste na obra de Mia Couto com a influência das línguas e culturas moçambicanas.

## **2. Expressão de moçambicanidade**

A originalidade da obra de Mia Couto constitui motivo de apreciação e admiração por críticos literários de vários países do mundo. O contacto do jovem escritor com as diferentes realidades de Moçambique terá sido fundamental para o seu interesse<sup>10</sup> pela literatura como forma de comunicação interventora. Neste sentido, foi crucial o seu regresso à universidade, em 1985, e o reencontro com um ambiente de jovens estudantes preocupados com o desenvolvimento de uma consciência cultural mais consentânea com a realidade moçambicana, numa

---

ao apropriar-se da linguagem literária (exclusiva e particular), estará nesta lógica de análise perante um processo de reencarnação e aquisição de linguagem mítica, literária.

<sup>9</sup> Na interpretação sociológica de Caudwell, citado por Giovanni Ricciardi (1971: 81), na sua obra intitulada *Sociologia da Literatura*, as palavras desempenham um papel fundamental na escrita narrativa, na medida em que elas são dispostas de maneira a representarem [o] fragmento da realidade [...], sacrificando-se a criação emocional à estrutura que dele deve resultar».

<sup>10</sup> Ao tornar-se num escritor ou intelectual comprometido, que, de «plano teórico, a sua acção [desce(u)] ao plano de aplicação prática», Mia Couto cumpriu o preceito da sociologia do conhecimento ou do saber sobre a função do intelectual, defendido por Giovanni Ricciardi (ibid: 82).

altura em que se impunha a edificação da matriz simbólica da nação de acordo com os fundamentos da moçambicanidade.

No romance em estudo, é perceptível esse timbre nacional para o qual contribuiu o pai<sup>11</sup> do escritor – o poeta Fernando Couto. Com efeito, o tipo de discurso com que Mia Couto constrói o romance parece sustentar a ideia defendida por Pires Laranjeira (1995b: 314), segundo a qual alguns escritores das ex-colónias procuram inventar uma linguagem literária diferente da língua usada pelo «colonizador». Na verdade, verifica-se tal tendência inventiva por parte do autor, tanto em poesia, como no conto e, particularmente, em *Terra Sonâmbula*, onde radicam expressões que mostram esse cunho de inspiração e que emergem do discurso quotidiano do povo, do universo ancestral do vasto território linguístico moçambicano. Moçambicanidade, nesta formulação, «não é uma essência mas um processo. O processo de expansão da língua, as rupturas daí decorrentes são pressupostos que tem (sic) permitido experimentar os limites da inventividade do idioma» (Saúte, 1998: 232). Significa também orgulho nacional e, como é óbvio, o orgulho tem que ver com a valorização de aspectos regionais transmitidos pelas línguas faladas no território moçambicano. E Mia Couto foge ao regionalismo, integrando, na sua escrita, elementos provenientes das várias regiões, conseguindo assim um alcance nacional e internacional.

Quando Mia Couto publica *Terra Sonâmbula*, estava-se, em termos literários, num período de transição. Pretendia-se destruir os factores residuais tanto da literatura colonial como da chamada literatura evocatória da guerra libertadora, esta última produzida nos primeiros anos da independência nacional, em substituição da poesia de combate. A invenção autoral era fundamental, pois acontece neste momento a duas vozes: uma exaltando a liberdade de imaginação de um país *outro*, explorando resolutamente dimensões expressivas da linguagem de forma peculiar, sem preocupação com a estética da «arte pela arte».

---

<sup>11</sup> Mia Couto, numa entrevista a Fernanda Pratas, lembra a importância que os pais tiveram na sua formação intelectual, permitindo-lhe desenvolver com «sucesso a escrita e a oralidade», porque, conforme afirma, seu pai, poeta, era «um homem da escrita [...] e sua mãe, transmontana, era uma pessoa do universo da oralidade, com uma grande riqueza do ponto de vista de contar histórias» (cf. Ferreira, 2007: 64).

No chamado período de «consolidação da literatura», segundo Pires Laranjeira, a literatura moçambicana começa a ganhar uma dimensão crítica e questionadora, principalmente por causa do alheamento da vida pelo desassossego resultante dos conflitos armados, interno e externo, que se instalaram após a independência. Desta feita, a literatura procurava corresponder à emergência da liberdade que se implantava no país, como prolongamento dos ventos que sopravam das Zonas Libertadas, substituindo pouco a pouco a «poesia protestatária e combativa» (Hamilton, 1984: 51) produzida na frente da guerrilha libertadora. Nessa altura, e conforme Nelson Saúte, citando Mia Couto, «a poesia tinha que ser militante, o poema devia servir» (Saúte, 1998: 225). Na verdade, a missão fundamental da escrita tinha que ver com a edificação de um país que lançava a sua semente no terreno da independência, exaltando, no cômputo geral, o «nós», o espírito de festividade colectiva representado pelo plural da modéstia que se sobrepunha ao valor do «eu» lírico. Por outro lado, a escrita surgia como instrumento de repúdio da guerra «que se movia internamente». Essa escrita representava um grito dos cidadãos anónimos que pareciam não compreender os motivos da guerra, pois, como podemos ler em *Terra Sonâmbula*, «a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável» (TS: 18).

Mia Couto encarna essa filosofia e utiliza a literatura para a libertação das almas alheadas. A exaltação dos sacrifícios sofridos por pessoas comuns faz ecoar a voz produzida pela palavra e pelo discurso empregados na obra literária. Porém, esta forma de produzir a literatura não só está enraizada na escrita literária de Mia Couto, como se revela fundamental para todo o seu percurso ideológico enquanto crítico social.

O autor de *Vozes Anotecidas* vive de certa forma inconformado com a realidade social e cultural de Moçambique, por isso considera que «agora há que procurar o país real, esgravatar no chão quotidiano», tal como declarou na entrevista que concedeu a Nelson Saúte (1998: 228), «abandonando» a cultura tradicional da poesia. Na sua forma de ver e encarar o mundo, a prosa revela ser uma expressão mais ajustada que permite embarcar para um mundo de imaginação para elaborar e desvendar os mistérios da realidade moçambicana,



numa altura em que o materialismo aberrante causou miséria moral, a incapacidade de criar, uma espécie de paralisia obsessiva da inventividade artística.

Na sua obra, Mia Couto revela ser um escritor humanista que deplora a violência desumanizadora imposta pela guerra, pela fome e pela miséria. Ele tem um olhar imponente, assumindo-se como um viajante que usa o seu bloco de apontamento para registar os momentos mais sórdidos da jornada. Concordamos com Nelson Saúte quando afirma que Mia Couto é «irrepetível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade», um autêntico «construtor de esperança» (Saúte, *ibid.*: 229) no terreno dos que perderam a perspectiva de viver. Nessa sua viagem pelo cosmos da criatividade, Couto constrói imagens que interpretam o mundo, recorrendo, várias vezes, à palavra e ao som que melhor reproduz as línguas e tradições moçambicanas. Em *Terra Sonâmbula*, o autor consolida o processo de uma escrita imaginária sobre um país também imaginário. É, na verdade, um escritor polimorfo não só no plano simbólico da sua escrita, como também na estrutura linguística dos seus textos.

Tzvetan Todorov, em *Teoria dos símbolos*, lembra-nos a história dos «rascunhos» saussurianos que se preocupavam com a «frase fónica»<sup>12</sup>, porque na sua óptica, a semiótica da imagem «não existe senão na imaginação do crítico que chega tarde de mais e ajuíza mal» (Todorov, 1979b: 293). Evidentemente, não obedecendo aos padrões formalistas, a narrativa da actualidade está preocupada não apenas com o significante, mas também com o significado, propiciando as imagens impressivas do mundo, resultantes das sensações que a memória favorece e que a leitura convoca.

Por isso, o pensamento criativo da literatura coutista orienta-se sob uma expressão compósita, rendibilizando as capacidades expressivas do significante e do significado, de modo a reificar um sonho que incentiva o inconformismo, tanto no plano literário, como no domínio sociopolítico.

Nota-se, igualmente, no romance em análise, uma escrita narrativa enraizada numa linguagem essencialmente baseada na fonética popular, o que,

---

<sup>12</sup> «O que lhe interessava é a configuração formada por elementos do significante» (Todorov, 1979b: 292).

muitas vezes, pode ser norteado por premissas de fundamentação identitária e pelo reflexo de expressão autêntica do realismo, do lirismo e da tradição. Veja-se, por exemplo, o seguinte passo de *Terra Sonâmbula*:

Escuta uma coisa de vez por todas: nunca houve nenhuns outros meninos, nunca houve nada. Ouviste? Fui eu que te apanhei, baboso e ranhoso, **faz conta tinhas sido dado parto assim mesmo**<sup>13</sup>. Nasceste comigo. Eu não sou teu tio: sou teu pai. (TS: 40)

A idiossincrasia da escrita literária de Mia Couto fundamenta-se, por assim dizer, nos modelos da gramática empírica do Português de Moçambique, partindo daí para a reinvenção lexical e sintáctica, em conformidade com a natureza das imagens que o autor pretende construir nas suas narrativas. A palavra, a língua e o discurso são recursos recorrentes nas isotopias<sup>14</sup> da construção de imagens, que permitem moldar um território imaginário, um país possível no contexto político da guerra.

Roland Barthes considerava que «era absurdo apresentar imagens sem palavras» (*apud* Martins, 2011: 130). Ora, como que comprovando este pensamento, é notória, na escrita coutista, a preponderância da invenção lexical acerca das imagens de desolação, de esperança e do mosaico cultural tradicional, metonimicamente produzido em *Terra Sonâmbula*.

O romancista Mia Couto demarca-se, desta forma, de tantos outros escritores, não só ao nível do estilo peculiar, mas, sobretudo, na forma como ele se apropria dos recursos proporcionados pela estratificação dos níveis da língua portuguesa falada em Moçambique<sup>15</sup>. Ele procura englobar os diferentes grupos

---

<sup>13</sup> O negrito é nosso.

<sup>14</sup> Entenda-se «isotopia» (cf. Greimas, 1975: 87) como agregado de categorias semânticas que permitem leituras interpretativas da história no contexto imagético da guerra. Obviamente, serão múltiplas as interpretações e diversificados os significados gerados pelo texto que retrata situações desoladoras num tom imanentemente pragmático-literário, porém, carregado de «mistérios» e surpresa criativa através da palavra, da língua e do discurso.

<sup>15</sup> Hildizina Norberto Dias (2002: 175) identifica três grandes grupos falantes de Português em Moçambique: o primeiro usa a língua portuguesa para as transacções comerciais e sociais, como língua de contacto; o segundo usa frequentemente a língua por causa da escola, é

linguísticos nacionais, colorindo a sua língua literária através de sistemas de fala com marcas regionais e populares.

Importa, por conseguinte, referir que, enquanto escritor cujas narrativas exprimem uma visão do mundo e, muito concretamente, do mundo em seu redor, procurando interpretá-lo através da construção de imagens diversificadas da moçambicanidade, Mia Couto fica dividido em dois parâmetros fundamentais na utilização da língua. Aproveitando os ensinamentos dos gramáticos Lindley Cintra e Celso Cunha, poderíamos talvez dizer que «ao lado da força centrífuga da inovação» contrapõe-se a «força centrípeta da conservação» (Cunha & Cintra, 1984: 4), uma realidade que, a nosso ver, parece pretender expandir e salvaguardar, ao mesmo tempo, a unidade da língua portuguesa, idioma falado por diferentes povos do território moçambicano<sup>16</sup>.

*Terra Sonâmbula* é um romance polifónico. Esta é, aliás, uma das características fundamentais da estética narrativa coutista, o que justifica a produção de uma textura melódica, influenciada, como referimos anteriormente, pela estrutura das línguas bantu, libertando-se assim, das tendências prevaletentes de utilização de um único tipo de discurso. Repare-se na complexidade semântica de um extracto como o seguinte:

---

basicamente constituído por estudantes, funcionários públicos e privados nos seus contactos quotidianos; e o último é formado por falantes que têm a língua portuguesa como instrumento normal de comunicação, procurando aproximar-se de uma forma europeizada da língua. Neste grupo estão os falantes que ocupam o estatuto da elite culta de Moçambique, constituída basicamente por académicos.

<sup>16</sup> A língua portuguesa conheceu várias fases de evolução em Moçambique. No início, durante a fixação dos colonos, penetrou de forma tímida, receando a perda da identidade dos portugueses, porque «deixavam de lado os seus hábitos e costumes, adoptavam hábitos cafreais (sic)» (cf. Rosário, 1989: 27). O segundo momento ocorre, segundo Lourenço do Rosário (ibid.: 29), com a intensificação da actividade das trocas comerciais no interior da «colónia», para além da introdução das jornadas agrícolas nas plantações, sobretudo de sisal, algodão, chá, entre outras culturas. Outros factores que contribuíram para a expansão da língua portuguesa consistiram na fixação dos habitantes dos colonatos e no desenvolvimento da actividade dos missionários, para além da eclosão da luta armada a partir da década sessenta do século XX, adoptando o Português como língua da Unidade Nacional.

Muito-muito eu queria lhe mostrar a existência de um outro ser, um outro comedor de seus jantares. Provar a total ausência de meu pai era para mim uma vitória. Entrei na luz do pátio vi minha mãe surdinando um canto. Nem eu disse nada, já ela se adiantou:

– Era ele! Era seu pai...

– Não era ele, mãe! (TS: 24)

Tendo em conta o nível de inspiração artística que fecunda a obra coutista, Pires Laranjeira (1995b: 314-318) esquematiza o «modo de moçambicanidade» no domínio da criatividade textual, considerando quatro aspectos importantes: «a criatividade linguística», «o realismo no traçado de acções e caracteres», «a intromissão, de chofre, do imaginário ancestral, que transforma o realismo social em *realismo* animista<sup>17</sup>» e, finalmente, o «humor», tópicos que retomaremos no capítulo sobre realismo e ficção em prosa literária.

Com *Terra Sonâmbula*, Mia couto parece estar a responder, por antecipação, às questões levantadas por Patrick Chabal, em *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade* (1994). Chabal coloca nesta obra duas questões essenciais. Uma tem que ver com a «origem da literatura», ou melhor, ele questiona os mecanismos como se processa a literatura numa dada região ou país que possa sustentar a sua existência efectiva, como pertença dessa região ou país. A segunda relaciona-se com o «papel que a literatura pode ter na identidade cultural e política num moderno estado-nação» (Chabal, 1994: 14). Afirmámos isto porque, se a literatura é a consumação do processo de construção da «identidade cultural de todos os estados-nação», o romance coutista participa entusiasticamente nesse processo reivindicando uma estética da cultura literária que fundamenta a autonomia de pensamento e de manifestação da sociedade, apesar da sua relação com a literatura eurocêntrica:

---

<sup>17</sup> Na verdade, apesar de na sua maioria evidenciarem, através da língua, uma dívida impagável para com as culturas metropolitanas, os autores africanos têm consciências assentes nas temáticas e formas idiossincráticas das culturas africanas e dos seus próprios países. Ou melhor, as literaturas africanas vivem mergulhadas numa relação cosmogónica com a realidade folclórica do imaginário ancestral, representando uma parcela considerável da sua singularidade africanística.

As raízes das literaturas africanas actuais são deste modo complexas, e, em todo o caso, muito diferentes das literaturas europeias. Dado que o caso de Moçambique é ainda mais intrincado do que o de muitos outros países africanos, é importante discutir primeiro a génese e as características gerais da literatura africana contemporânea. Quero salientar aspectos principais: a questão da língua; a natureza da relação entre a literatura africana e a metropolitana; o laço existente entre a cultura e a literatura africanas. (Chabal, 1994: 16-17)

No caso de Moçambique, a construção da nação pressupunha transpor diversificadas barreiras residuais do sistema colonial. As divisões étnicas e as limitações linguísticas que caracterizam a maioria do povo moçambicano, as guerras que se impuseram após a independência roubaram a moçambicanidade<sup>18</sup> que estava nascendo. Estes factores foram protelando o surgimento de uma nação, a família e a imaginação moçambicanas.

É importante sublinhar o facto de, ao nível da literatura e da arte, o processo de construção da nação pressupor a materialização de todo um imaginário linguístico, cultural e social. Na verdade, a arte e a literatura, como pressupostos que sustentam e sistematizam as características identificadoras do povo, da cultura e de outras formas de ser e estar, particularizam-se pela sua peculiaridade, pelo «seu conteúdo estético», como sustenta Álvaro Pina (1979: 9). Por conseguinte, podemos concluir com esta afirmação que a narrativa coutista não existe como um fim em si mesma, uma vez que é concebida em torno da comunicação entre o autor e o público, e se destina à comunicação artística. Ao recorrer a elementos de natureza humanística directamente ligados aos estratos sociais mais desfavorecidos, pretende representar sentimentos nacionais mais alargados. *Terra Sonâmbula* surge efectivamente na dialéctica de «criação-

---

<sup>18</sup> Nelson Saúte (1998: 229), em *Os habitantes da memória: entrevista com escritores moçambicanos*, põe em evidência a indignação de Mia Couto, caracterizada pelo retrocesso verificado nas artes moçambicanas durante o período da guerra, pois «para a grande maioria, a guerra não representou nenhum estímulo de criatividade. Pelo contrário, apenas trouxe a morte, a ruptura com a terra natal, transformou milhões de moçambicanos em deslocados. [...] Morreu parte do projecto de construção da moçambicanidade [...] com alma própria».

recepção», uma forma de comunicação artística que coloca o autor numa idiossincrasia estética precursora.

### 3. Manuel Lopes – raízes crioulas: identidade e rompimento

Manuel dos Santos Lopes (1907-2005) desempenhou um papel muito importante na cultura literária de Cabo Verde. Tendo nascido na localidade de Campinho, ilha de São Nicolau, a 23 de Dezembro de 1907, a sua contribuição cultural ultrapassou os limites do campo da literatura.

Vários estudos sobre a sua obra referem que Manuel Lopes faz parte de um grupo de intelectuais influenciados pela literatura nordestina brasileira que se notabilizaram no domínio cultural e na transformação ideológica da sociedade cabo-verdiana. Segundo Arnaldo França (2010a: 33), no grupo dos criadores da revista *Claridade*<sup>19</sup>, Manuel Lopes era quem parecia ter um projecto literário mais arrojado, e tê-lo-á conseguido realizar de forma satisfatória. Essa particularidade reside na forma como reinventa a sociedade, na maneira como encara e encarna os valores culturais, constituindo, a nosso ver, um exemplo constante da busca de autonomia e de identidade.

Na sua escrita, Manuel Lopes preocupa-se com o homem comum, tanto no campo da literatura como nos textos de opinião. Os testemunhos mais esclarecedores desta questão são os contos insertos em *O galo cantou na baía* (1936) e os seus dois romances *Chuva Braba* (1956) e *Os Flagelados do Vento Leste* (1959), para além das entrevistas que concedeu a vários estudiosos que se interessaram pela sua obra.

Para além de prosador, Manuel Lopes é, igualmente, poeta e pintor retratista<sup>20</sup>, tendo realizado algumas exposições individuais de pintura. Não obstante, como poeta, Manuel Lopes não atinge a qualidade de outros membros

---

<sup>19</sup> Faziam parte do grupo fundador, Baltasar Lopes e Jorge Barbosa.

<sup>20</sup> Marie-Christine Hanras (1995: 61) escreveu que a aptidão de Manuel Lopes para a poesia e as artes plásticas aparece na adolescência, com raízes em Coimbra, para onde se deslocara com a madrastra, após a morte do pai em 1918. Foram então importantes as leituras de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Jules Verne, Sinclair Lewis, Eugénio de Castro, Guerra Junqueiro, bem como a descoberta de Shakespeare e da noção de drama.

da plêiade claridosa, nomeadamente Jorge Barbosa e Osvaldo Alcântara, pseudónimo poético de Baltazar Lopes. Porém, desse grupo, o autor de *Chuva Braba* é dos que mais se identificaram com a prosa e com a ficção literária, para além de ter produzido alguma literatura ensaística de reconhecido mérito, como, entre outros, os trabalhos intitulados *Os meios pequenos e a cultura* (1951) e *Considerações sobre as personagens de ficção e seus modelos* (1973). As suas obras constituem uma referência importante na parte do nosso trabalho que tem que ver com caracterização das personagens.

A obra de Manuel Lopes não se limita a contar, de forma plana, a realidade social do seu país; mas, muito pelo contrário, veicula «impressões» profundamente realistas a partir do vivido. E, para isso, a adolescência terá sido o momento de formação essencial. Numa entrevista que concedeu a António Loja Neves e Maria Armandina Maia, o escritor recorda esse momento da sua vida e esboça um cenário de deslumbramento pelo acto desafiador propiciado pelas restrições ao mundo das brincadeiras transitórias com outros jovens da época:

Tínhamos uma casa com um quintalão e achavam que bastava aquilo para educação, e toca a pegar nos livros e estudos. Jogávamos ao futebol ali mesmo, pois estávamos proibidos de jogar fora, para evitar as más companhias. (Neves e Maia, s/d: 51-52)

Estes depoimentos são fundamentais, na medida em que a entrevista é feita num tempo *outro*, em que o escritor já era capaz de fazer juízos de valor sobre o percurso da sua história, e tirar partido dos aspectos essenciais que contribuíram para a orientação da sua vida e da de muitos jovens da época.

Não surpreende, portanto, que aos 16 anos, comece a publicar os seus primeiros trabalhos no *Novo Almanarch de Lembranças Luso-Brasileiro*, e nos periódicos cabo-verdianos *Notícias de Cabo Verde* e *Ressurgimento*, estreando-se com contos e poemas: «Desde muito novinho já escrevinhava umas coisitas. Alguma poesia, um artigo... coisas assim, [...]. Diz-se que era jornalismo. Escrevia umas tretas para serem publicadas» (Neves e Maia, s/d. 72-73).

Manuel Lopes admite, no entanto, que a actividade literária iniciou-se nos encontros com amigos, porquanto «havia já grupos literários» formados,

destacando-se a figura de Baltazar Lopes, porque tinha alguma experiência e cultura académica, o que acrescentou outro alento à equipa que deu origem à revista *Claridade* cujo nome foi proposto por ele.

A tertúlia com os elementos do grupo, já reforçado com a integração de Baltazar Lopes, acabado de regressar de Coimbra, incentivou a escrita literária. A revista *Claridade* conferiu liberdade de expressão e força anímica ao desenvolvimento da cultura e da literatura com marcas identitárias de tradição telúrica. Manuel Lopes foi director da revista nas duas primeiras edições, e colaborou nas áreas da ficção, da poesia e do ensaio. Interrompeu a sua colaboração quando regressou a Portugal.

Os seus primeiros tempos de encontro com arte de narrar foram essencialmente enriquecidos pelo contacto com a mãe de um amigo, o Sérgio, filho de uma Bonucci e de um Frusoni: «[...] ela enchia-nos a imaginação com os belos contos que nos narrava», (Neves & Maia, s/d.: 50).

Se, à primeira vista, se sobrepunha o impulso motivador trazido pela revista *Claridade*, não era sem desconforto que constatava já não poder continuar a contemplar algumas das situações tristes da realidade cabo-verdiana, abalada por um sistema que «exigia» os propósitos da arte social, abandonando, portanto, os modelos da literatura clássica:

O tema de «arte pela arte» não nos interessava. Não pretendíamos, por exemplo, realizar qualquer coisa à memória de... [...] nós tínhamos uma solução: o pouco que nós tínhamos era uma mensagem que suplantava a qualidade. [...] ainda hoje os rapazes quando escrevem têm sempre em mente a continuidade que vem do nosso tronco. (Ferreira, 2010: 832)

De forma pragmática, Manuel Lopes conduz-nos à hipótese de que as representações realistas e líricas em *Chuva Braba* configuram um romance imbuído de um papel «historiográfico» que decorre do registo do real, do cosmodrama do homem cabo-verdiano. Nesse momento, era necessário revelar em forma de arte esses mistérios e essas realidades diversificadas da vida. Essa foi a primeira razão que se sobrepôs à mera reprodução de uma estética literária baseada nos princípios da «arte pela arte».



#### 4. O paradoxo: entre o sair e o permanecer na Ilha

A temática da viagem, que atravessa a obra de Manuel Lopes, tem um enquadramento contextual no campo literário da estética realista. O tema é elaborado não apenas nos romances, mas igualmente na obra poética intitulada *Poemas de quem ficou* (1949), uma espécie de tributo aos que ficaram na Terra-Mãe.

Neste subcapítulo, a nossa proposta consiste em descrever as representações sociais plasmadas na escrita memorial realista, inferindo os seus efeitos culturais «sem a euforia de quem fica», em contraponto com «o cansaço de quem retorna», para usarmos as expressões de Vera Maquêa (2010: 90). Isto é, pretendemos colocar em evidência o olhar crítico e irónico das personagens e dar conta da valorização ficcional do espaço e do tempo da história.

A odisseia das personagens construiu uma imagem da vida e da história dos cabo-verdianos, um factor que orientou o pensamento no passado, na actualidade e, cremos, servirá de base para o futuro. Nessa narração feita por diferentes vozes do passado e do presente, não se trata apenas de percorrer o espaço, tem que ver também com a encenação da viagem no tempo, na trajectória de partilha de posições individuais e colectivas, envolvendo emoções e valores antropológicos e estético-literários. Assim, estudámos o problema da emigração nas suas diferentes vertentes, procurando as consequências sociológicas que daí advêm. Numa outra dimensão discursiva, revisitámos a tese de Vera Maquêa, segundo a qual «a memória inventa o futuro», para vermos até que ponto o futuro de ontem, que é o presente actual, teve implicações nas representações feitas na arrojada epopeia de construção de identidades nos diferentes espaços geográficos. Esta temática acaba por construir imagens sobre o mundo e sobre si mesma. E as imagens tanto podem ser objectivas, como podem irradiar impressões subjectivas que ancoram crenças por parte de quem quer «partir», em contraponto com quem «deseja ficar», uma concepção inserta em *Chuva Braba*: «[...] quando a gente quer arrancar uma árvore arranca-a mesmo, embora deixe a raiz na terra. A raiz acabará por apodrecer com o tempo» (CB: 91).

Este pensamento simbólico permanece nos actuais escritores insulares, representando um problema dilemático na vida da sociedade cabo-verdiana, que se funda no embaraço de querer partir e, ao mesmo tempo, ter de ficar. Trata-se de uma fidelidade ética e cordial, muito claramente interpretada pela personagem Mané Quim quando afirma que «o destino do bom soldado é defender o seu posto. O resto é bobagem...» (CB: 176). A relação existente entre a natureza e as personagens consubstancia-se na significação dos mitos de origem, cuja leitura confere certo dinamismo e criatividade à interpretação textual.

A força entusiástica de Manuel Lopes, amplificada através do espírito que emana do regresso incondicional às origens e pela tematização das memórias culturais cabo-verdianas, é manifestamente notória, por um lado, na moldura ficcional da narrativa, e, por outro, na insistente ligação ontológica à realidade da Terra-Mãe. Por isso, *Chuva Braba* desempenha um papel matricial na gesta do romance realista de Cabo Verde e de outros países africanos falantes da língua portuguesa, porque contrapõe-se à desterritorialização da sociedade e revela um espírito de sedentarização social e de reencontro com os valores e as crenças ancestrais. Ou seja, expande-se o simbolismo da *Tellus Mater*, porquanto, como ensina Eliade, os primeiros habitantes do planeta «viveram um certo tempo no seio da sua Mãe, [...] no fundo da Terra, nas suas entranhas» (Eliade, 1996: 136).

Na continuidade deste pensamento, é muito interessante a entrevista concedida a Manuela Ferreira, porque Manuel Lopes retoma o argumento de que a revista *Claridade* assumiu sobremaneira a ideia de que «fincar o pé» era uma necessidade para se escrever acerca dos «problemas literários» de Cabo Verde e compara a revista ao «ovo de Colombo, com uma diferença: é que, dentro do ovo, já havia pinto – o pinto já era a cultura dos cabo-verdianos» (Ferreira, 2010b: 832).

A analogia que se faz entre a «cultura» e o «ovo de Colombo» evidencia, de certa forma, duas proposições fundamentais: a primeira ideia remete-nos para uma visão pedagógica do ponto de vista ideológico das tradições culturais, transmitindo o amor telúrico aos cabo-verdianos; a segunda tem que ver com a assunção do papel renovador no campo da teorização da cultura literária do arquipélago.

Como referência incontornável da literatura cabo-verdiana, a obra de Manuel Lopes serve como bússola de orientação cultural, não só por causa dos textos publicados que constituem um *corpus* de grande relevo, como pela criação de uma das revistas mais importantes da história de Cabo Verde. Com efeito, em homenagem aos fundadores da revista *Claridade*, durante o Simpósio Internacional Sobre Cultura e Literatura de Cabo Verde, Aristides Maria Pereira afirma o seguinte:

Se a gesta literária e cívica claridosa significa uma tomada de consciência da cultura nacional e se cultura e história, numa determinada acepção, se identificam como um todo, *Claridade* significa também trazer ao povo de Cabo Verde a consciência da história nacional – o sopro vital da Nação. (Pereira, 1986: 30)

Deste modo, o perfil intelectual desenvolvido pelo autor de *Chuva Braba* foi importante para a construção de personagens representativas dessa riqueza ancestral que encara o real de forma complexa, ante os problemas sociais e as dificuldades impostas pela falta de água na Ribeira das Patas. De facto, podemos afirmar que a obra de Manuel Lopes enraíza-se em Cabo Verde «como *Claridade* fincou os pés na terra» (Ferreira, 2010b: 829).

## CAPÍTULO DOIS

### ROMANCE E CONSTRUÇÃO DE UM IDEÁRIO SOCIAL

#### 1. Realismo e lirismo

Georg Lukács e Mikhail Bakhtin (1976: 159-160), na sua teoria do romance, relacionam a sua génese com a Revolução Francesa, com o restabelecimento de uma nova ordem social que eliminou os problemas dos «fantasmas do período romano», salvaguardando o poder de representação da vida quotidiana. Apesar de reconhecerem entre a epopeia e o romance afinidades homológicas e funcionais, os dois ensaístas centraram a sua discussão na diversidade formal e temática que os distingue.

Desta feita, poder-se-á afirmar que os processos artísticos e a expressão epicizante das memórias culturais tornaram o romance uma construção genológica defluente da tradicional literatura folclórica que se ocupa do realismo como pressuposto de um imaginário reificador das contradições da vida. É nestes termos que Georg Lukács, no seu livro intitulado *Teoria do Romance*, nos lembra que os primeiros estetas do romance consideram-no «irónico» em virtude de reconhecer e, ao mesmo tempo, anular a vitalidade da subjectividade na sua estrutura linguístico-pragmática (cf. Lukács, 1989?: 83).

No passado, a efabulação romanesca desempenhava a função de documentarismo que se encarregasse de fazer o registo das memórias fundamentais da sociedade. A estratégia contemporânea das novas formas memoriais já remonta à última década do século XIX, e radica numa dimensão interdisciplinar para a qual contribuiu uma plêiade de psicólogos, dos quais destacamos Bergson por causa do seu importante estudo sobre a relação do corpo com o espírito face à modernidade.

Na prática, este capítulo procura responder às questões profundas inerentes ao enquadramento dos romances de Manuel Lopes e de Mia Couto no domínio de uma cultura literária socializadora e memorialista, na medida em que,

parte significativa, senão toda a sua obra, encerra um núcleo de potencialidades estéticas, conciliáveis com a construção romanesca desenvolvida na actualidade.

As tendências sociológicas forneceram, portanto, o maior número de iniciativas interessantes para a nossa atenção ao estudo comparado, com o intuito de aferir os principais processos literários que estabelecem os pontos de encontro e de afastamento dos dois autores em estudo. O ramo da literatura comparada permitirá, neste caso, diagnosticar as correlações estético-pragmáticas que caracterizam os romances de Manuel Lopes e de Mia Couto.

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (2001: 157-158), considerando que o processo literário pressupõe discernimento e descrições nos domínios linguístico-pragmático, social e cultural, ou melhor, admitindo a existência de autênticas eventualidades da alteridade na concepção ideológica das identidades culturais na formação de uma nação una e indivisível, defendem que é realizável e apetecível incrementar uma ideologia comparativa em redor de uma mesma literatura. Este juízo contrapõe-se a uma das mais difundidas concepções da Literatura Comparada da escola francesa. Tais postulados foram propostos por René Wellek e Austin Warren (1971: 60), na sua *Teoria da Literatura*, ao considerarem improvável a «distinção metodológica» entre um estudo de Shakespeare em França e um outro sobre o mesmo na Inglaterra setecentista. O que Wellek e Warren pretendem dizer é que o campo dos estudos comparados da literatura não deve ser encarado apenas de forma reducionista. É mais produtivo e menos arriscado relacionar a literatura comparada com o estudo da literatura na sua globalidade, ou seja, com a literatura «geral» ou «universal». O empreendimento de um estudo comparado menos irredutível vem credibilizar a sua importância nas literaturas decorrentes do sistema ideológico colonial, como é o caso de Moçambique e Cabo Verde. Nestes e noutros países africanos falantes de língua portuguesa, e principalmente durante o período da dominação colonial propriamente dita, os níveis de diferenciação dos sistemas e culturas são mais acentuados e particularmente relevantes.

Ao estudar-se as literaturas dos países africanos de língua portuguesa, acende-se uma discussão terminológica e conceptual à volta da chamada literatura que assume a praxis do sistema colonial em oposição ao que se pode

considerar literatura africana de língua portuguesa, ou, segundo Manuel Ferreira, literatura africana de expressão portuguesa. No caso da chamada literatura colonial, Manuel Ferreira (1986a: 14-16) considera-a como aquela sobre a qual se desenvolve o pensamento da universalidade do homem europeu. Porém, as literaturas africanas veiculam a capacidade de apreensão e reprodução do homem africano. Sobre este mesmo propósito, Pires Laranjeira (1995b: 26) concebe uma dimensão de alteridade entre a literatura colonial e a literatura africana de língua portuguesa, de certa forma agónica, ao encarar que os textos literários considerados como «de cor local» dedicavam atenção à abordagem da temática da colonização, em que as figuras de brancos ou de negros eram representadas com um teor hermenêutico ambivalente. Por isso, a concepção ideológica da «literatura colonial» em relação à literatura produzida em língua portuguesa nos países africanos é, segundo Manuel Ferreira, descoincidente da interpretação que se faz sobre o mesmo conceito no Brasil:

Em África, (literatura colonial)<sup>21</sup> significa a literatura escrita e publicada, na maioria esmagadora, por portugueses de torna-viagem, numa perspectiva de exotismo, evasão, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista, em que a visão de mundo, o foco narrativo e as personagens principais eram de brancos, colonos ou viajantes, e, quando integravam os negros, estes avaliados superficialmente, de modo exógeno, folclórico e etnocêntrico, sem profundidade cultural, psicológica, sentimental e intelectual. (Laranjeira, 1995b: 26)

O interesse da crítica em torno do discernimento da literatura africana fez com que Russel Hamilton (1984: 15) considerasse, para o caso da Literatura Moçambicana, uma ambivalência de designação que permite várias interpretações na aferição dos valores estéticos de originalidade moçambicana. Ele defende que no quadro do espaço literário moçambicano devem ser adoptadas duas designações de produção literária: por um lado, a «literatura de Moçambique» e por outro, a «literatura em Moçambique». Vista desta forma, a

---

<sup>21</sup> A expressão que está dentro de parênteses é nossa.

caracterização da literatura moçambicana pressupõe uma relação estritamente histórica ligada à sua génese e à produção genológica.

Por isso, para permitir que se faça uma abordagem sucinta e eficaz da literatura moçambicana é fundamental considerar as propostas de Gilberto Matusse (1998: 47) segundo as quais, nos casos de literaturas emergentes de situações coloniais, impõe-se, opcional e preferencialmente, a «metodologia comparatista» para esclarecer e justificar a realidade da direcção que se deve seguir para um estudo mais acutilante da literatura comparada.

É assumindo a ocorrência destas clivagens conceptuais que optamos por um estudo desta natureza. Isto deve-se ao facto de que tanto Moçambique como Cabo Verde foram colónias portuguesas – países que nasceram devedores das fontes e, por isso obrigados às influências e condenados a uma «dívida externa» do ponto de vista cultural, para usar a terminologia inspirada de Leyla Perrone-Moisés citada por Salvato Trigo (s/d.: 32). Assim, demonstramos até que ponto se pode falar da existência das literaturas específicas dos países africanos de língua portuguesa, reflectindo sobre a imagem produzida pelo realismo e lirismo na literatura de Cabo Verde e de Moçambique. Com efeito, destacamos a forma como os dois autores exploram as temáticas específicas da seca e da guerra em momentos e espaços distintos da literatura africana. Também estuda-se o impacto causado nas personagens pelas dramáticas situações de pobreza que caracterizam os dois países.

A narração dramática da seca em Cabo Verde e da guerra em Moçambique representa uma necessidade privilegiada na escrita literária, explorando, deliberadamente, dimensões significativas da linguagem de modo intrinsecamente particular. Se, por um lado, os escritores parecem não poder resistir à tentação de abordar estes temas dominantes, por outro, transformam-nos, nos diferentes contextos socioculturais, em factores que contribuem para a maturação da consciência social, permitindo a emergência das mudanças, dando lugar a uma nova forma de conceber a vida e de desenvolver a cultura e a arte.

Enquanto *Chuva Braba* descreve o dilema do processo colonial e o problema da estiagem, e *Terra Sonâmbula* narrativiza os efeitos da pobreza e da guerra fratricida, desenvolvem-se nos dois romances, ainda que em contextos

diferentes, padrões histórico-culturais que reivindicam identidades próprias, visando a concepção de mecanismos internos para a sobrevivência das sociedades.

A narração que acompanha a angústia provocada pela seca e pela guerra e suas consequências deixa em evidência a alusão implícita à clara necessidade de mudanças que se operaram posteriormente em diferentes campos da vida dos dois países. Por isso, as vozes de dimensão lírica e realista, que emergem das personagens protagonistas, traçam um novo quadro de visão colectiva contra as tristes realidades do quotidiano.

A contemplação lírica discernível nos romances representa a expressão mais arrojada do misto de perplexidade e de nostalgia perante as paisagens e os acontecimentos históricos. Tal facto desperta a atenção do público leitor que se interessa cada vez mais em estabelecer um diálogo com as obras:

O criador enceta (imaginária ou realmente) com o seu público-interlocutor (mesmo se por vezes, este público é ele próprio) um diálogo que nunca é gratuito, e pretende comover, convencer, informar, consolidar, libertar ou desesperar. (Escarpit, 1969: 167)

O diálogo é funcional porque erige centros de correlação entre os autores e o público a quem as obras são dirigidas. Para muitos autores, a construção do romance estruturalmente lírico e realista é mais profícua no que diz respeito à mudança de consciência relativamente ao estado de coisas que caracterizavam o ambiente social em conformidade com o tempo e espaço.

Os autores conquistaram, realmente, a adesão dos seus leitores através da simplicidade, verosimilhança e simpatia estética e temática, porque estas características se aproximam da realidade das sociedades, conferindo liberdade e oportunidade para a discussão simbólica dos problemas de interesse social, cultural e ideológico.

A heterotopia conflituosa nos romances de Manuel Lopes e de Mia Couto encerra um realismo que caminha de mãos dadas com o lirismo. Os factos imaginários que constituem o universo das intrigas são os aspectos mais impressionantes, mas não mais extraordinários que a convocação do interesse



estético da escrita literária da realidade. Portanto, a eleição da modalidade lírica, embora suponha como postulado a «irrealidade»<sup>22</sup> do que não é conforme às leis naturais da vida, tem valor porque procurará resgatar as obras do sistema de evidências comuns.

Para além da língua, dos códigos genológicos e dos traços modais realistas e líricos, os romances têm ainda que ver com as exigências particulares das sociedades (cf. Escarpit, 1969: 174-175). Acresce ainda, nos romances em questão, a particular recriação da escrita, adaptando-a à linguagem natural do povo, a língua do dia-a-dia das pessoas, um facto especialmente relevante nas obras de Mia Couto.

## **2. A criouldade e o mito da especificidade**

Abordar o tema da criouldade em literatura de língua portuguesa é um desafio. Tal facto é incontornável quando se trata de analisar uma obra literária escrita por um autor com raízes crioulas, tendo em conta a história que liga Cabo Verde à cultura portuguesa. Trata-se de uma dicotomia que se manifesta na escrita literária cabo-verdiana. Esta visão binária remete-nos para as relações multidisciplinares entre a linguística e a literatura, o que requer um diálogo permanente entre estes dois ramos de conhecimento. Lembre-se que o arquipélago de Cabo Verde foi uma das poucas colónias portuguesas em que a língua portuguesa não só ocupa o estatuto de língua segunda (L2), como é a segunda língua falada no país: «ocê sabe que nós aqui só papiamos duas línguas, nhô Joquinha: português e crioulo. Não sabemos mais nada» (CB: 102).

As particularidades que distinguem a literatura cabo-verdiana de outras literaturas de língua portuguesa devem-se, em parte, e fundamentalmente, à forma como o crioulo, enquanto língua socialmente activa, condiciona a visão do

---

<sup>22</sup> Vergílio Ferreira (2005: 80), em *Aparição*, diz que «Há uma vida atrás da vida, uma irrealidade presente na realidade, mundo das formas de névoa, mundo incoercível e fugidio, mundo da surpresa e do aviso».

mundo<sup>23</sup>. Por isso, os processos de análise do romance de Manuel Lopes têm de ter em conta este factor histórico. A análise de uma obra romanesca não pode descurar os contextos social e histórico em que a obra se enquadra.

O estudo das literaturas particulares tem responsabilidades acrescidas ainda, pois deve pôr em relevo os aspectos essenciais do processo de construção de um pensamento formal da vida de um povo, as suas características estéticas, a língua, os elementos culturais e outras características. Para o caso particular de Cabo Verde, por exemplo, não se pode imaginar que terá sido obra acabada a publicação de *Arquipélago* (1935), de Jorge Barbosa, ou a criação da revista *Claridade*, em 1936. Pois, desde sempre, as idiossincrasias artísticas e culturais foram (são) tónica da arte literária nacional, «Só que a especificidade era uma antes da *Claridade* e outra depois da *Claridade*»<sup>24</sup>, e continuam constituindo motivo de grandes debates ao nível da classe intelectual, na tentativa de incorporar novos paradigmas que despontam com as novas gerações de escritores.

Com efeito, neste capítulo, a nossa pesquisa centra-se na investigação da relação que se estabelece entre a língua crioula, cultura e literatura, e a forma como esse hibridismo se manifesta na narrativa produzida em língua portuguesa<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> De acordo com os argumentos com que Mesquitela Lima discute a temática da língua e cultura cabo-verdianas, o «crioulo» é descrito como «elemento cultural que mais assume, fixa e expressa os valores cabo-verdianos», cristalizando a «memória com um sentimento de identidade que conjuga todo o arquipélago e se estende à diáspora, gerando uma consciência de grupo bem demarcada» (*apud* Gomes, 2008: 98). Na sua meditação, Mesquitela Lima reclama a consideração do crioulo como língua (com a designação de «cabo-verdiano»), (cf. *ibid*).

<sup>24</sup> Manuel Ferreira (1989: 187), no capítulo sobre «O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido», publicado no livro *O discurso no percurso africano I*, analisa a questão da especificidade como não sendo um projecto que nasceu com o surgimento das revistas literárias na década de 30 do século passado. Ele relaciona este facto com a existência de factores de oposição entre a literatura cabo-verdiana com a dos outros países africanos, a portuguesa e a literatura brasileira, portanto, as literaturas de língua portuguesa.

<sup>25</sup> Orlanda Amarilis (1986: 179), numa comunicação feita no *Simpósio Internacional sobre Cultura e literatura cabo-verdianas*, recorda que quando Amílcar Cabral estava na Guiné defendia que «apesar da luta do povo africano ser contra o colonialista, este tinha uma boa coisa. Essa coisa era a língua e, neste caso concreto, era o português». Na verdade, após as independências, os

em Cabo Verde. Ocorrem na obra de Manuel Lopes factores de universalidade estética, que realçam a real densidade, pertinência e racionalidade da temática de *Chuva Braba*.

A vida na ilha é uma espécie de um ponto de convergência no espaço e no tempo que o cabo-verdiano utiliza para a própria afirmação identitária. Da condição de insularidade resultaram comprometimentos e conivências, cedências e aproximações, hibridismo de europeus e africanos, gerando o homem Cabo-Verdiano pela indispensável necessidade de comunicação e de sobrevivência. A sua própria língua, o crioulo, traduz a expressividade no olhar e no cantar, na saudade da morna<sup>26</sup>, a insinuação da sensualidade, o valor que se presta à sua gastronomia, enfim, a manifestação expressiva e prática da sua cultura.

A criouldade é a soma destes aspectos todos que tornam Cabo Verde uma realidade substancialmente diferente de outros países. Deste pano de fundo os traços de uma caboverdianidade estão inscritos sobre o denominador comum da ilha, nomeadamente o espírito telúrico, o amor enraizado à terra, a aversão e ânsia de emigrar, a profunda religiosidade.

O processo de criouliização ocorre em simultâneo com o fenómeno da metamorfose cultural e racial. Com efeito, Manuel Ferreira afirma em *Aventura Crioula* o seguinte, acerca da miscigenação das culturas de Cabo Verde e Portugal:

Quando a miscigenação começou a imprimir uma nova fisionomia ao Arquipélago, e bem cedo aconteceu, a língua que o Cabo-Verdiano construiu não deveria já ter sido nem afro-negra nem europeia – mas uma terceira: o dialecto

---

países africanos adoptaram o português como língua oficial e, no caso de Moçambique, como língua de comunicação na perspectiva de «unidade nacional».

<sup>26</sup> Baltazar Lopes (1967: XII), prefaciando *A aventura crioula*, livro de Manuel Ferreira, considera que a «morna» é uma manifestação popular que possui «um verdadeiro valor da cultura espiritual do Arquipélago» de Cabo Verde. Nessa procura de elevação da cultura nativa, Baltazar Lopes sublinha que esta expressão cultural sempre esteve presente nas «festas de Junho», com um significado profundo em parceria com todo o «abundante acervo do folclórico novelístico, das adivinhas e dos provérbios», desempenhando um papel psicológico e educativo muito importante na sociedade arquipelágica.

crioulo, passando pelas fases anteriores do «sabir» e do «pidgin». (Ferreira, 1985a: 72)

A língua crioula é falada em todo o arquipélago, com abrangência, fluidez rítmica e expressividade a tal ponto que Orlando Ribeiro (1997: 157) chegou a pensar que «através de reminiscências e hesitações, raro é o cabo-verdiano (no Fogo pelo menos) que não entenda e não se expresse suficientemente na nossa língua». Para ver quanto é interessante assumir esta realidade como um estereótipo com o qual se caracteriza o homem cabo-verdiano, Manuel Ferreira cita esta mesma passagem no seu livro *A aventura crioula* (1985a). Nessa citação, Ferreira ressalva, ainda assim, que o crioulo partilha com o português o mesmo espaço social e literário. Porém, o ensaísta dá primazia à língua cabo-verdiana como sendo a que maior expressividade confere aos sentimentos do homem nativo e às tradições telúricas.

Por outro lado, referindo-se à importância que o crioulo representa para os cabo-verdianos, Manuel Ferreira imagina algo interessante relativamente à convivência da língua crioula com a língua portuguesa na comunicação arquipelágica. Essa reflexão diz respeito a que, se se pensasse, por hipótese, na eliminação da língua portuguesa, o cabo-verdiano não teria dificuldades de se realizar, manifestando-se na vida comum e expressando continuamente as suas angústias, os seus anseios.

O segundo aspecto considera que se, inversamente, se eliminasse o crioulo, o cabo-verdiano encontraria dificuldades de exprimir com a mesma facilidade rítmica os aspectos culturais que o identificam perante outras sociedades culturais. Explicitamente, «equivaleria a uma amputação» (Ferreira, 1985a: 73) das possibilidades comunicativas. O processo de comunicação lírica e literária, bem como a comunicação corrente do cabo-verdiano ficariam desprovidos da validade alegórica da sua genuinidade identitária. Mais sucintamente, Manuel Ferreira afirma o seguinte sobre este pensamento:

E tão verdade é que, hoje e sempre, os profundos anseios do povo, as tristezas e alegrias, o jocoso, a sátira, a angústia, a esperança, o convívio, esse poderoso meio de sobrevivência humana, tudo quanto são vivências íntimas e

coisas miúdas e grandes da aventura quotidiana o Cabo-Verdiano o exprime, na sua plena dimensão, servindo-se da língua do berço. (Ferreira, 1985a: 73)

O estudo da língua crioula vem sendo objecto de discussão há muito tempo, envolvendo nomes sonantes da literatura e cultura portuguesas. Alfredo Margarido, por exemplo, um estudioso consequente da realidade linguística e da cultura caboverdiana, afirmou, em 1960 através de «A Antologia da Ficção Caboverdiana Contemporânea», que a ficção indiciava uma realidade regressiva por razões que se prendem com aquilo que ele próprio chamava de «carga [...] imposta pela constituição da sociedade». Apesar desta visão crítica que ele resguarda na sua escrita, reconhece o papel social da língua nativa na literatura cabo-verdiana:

A utilização do crioulo como veículo literário, pode ser entendida de duas maneiras: ou tentativa de fixação dos elementos populares, de modo a dar à literatura caboverdiana um raio de acção que, de momento, não possui; ou, o que parece mais lógico, imposição – ainda que dura – das sobrevivências do passado que caracterizam uma sociedade a que falham os poucos elementos tecnicistas de que dispõe. (Margarido, 2010: 73)<sup>27</sup>

A par desta dualidade de visões e, sobretudo, no que se refere à ideia de o crioulo ser considerado língua veicular simplesmente no interior das comunidades cabo-verdianas, é preciso, na verdade, ter em conta que para além deste estatuto social e quiçá económico, ele oferece uma ferramenta importante para a comunicação literária não necessariamente em comunhão matrimonial com o português<sup>28</sup>. Tanto isto é verdade como é inevitável sublinhar com alguma ousadia

---

<sup>27</sup> O texto de Alfredo Margarido foi integrado numa colectânea denominada *Antologia da ficção caboverdiana contemporânea*, organizada em 1960 no âmbito das comemorações do achamento das ilhas e do centenário do Infante. Em 2010, o mesmo texto foi recuperado para integrar a colectânea das comemorações da revista literária *Claridade*.

<sup>28</sup> Reconhecendo a importância desse casamento entre o crioulo e o português, convém recordar que, enquanto a língua portuguesa for a que está muito enraizada na literatura, não se exclui a hipótese de que a literatura em língua portuguesa continuará a dominar uma parte significativa dos escritores cabo-verdianos e não só. No caso de Moçambique e outros países que durante

que o papel fundamental do crioulo não é apenas comunicar. É muito mais do que usar simples transmissão de informação. A comunicação envolve muito mais do que isso. Envolve a comunicação das tradições, da história, das vivências, da sensibilidade e sensualidade de um povo rico em factos e mistérios. A comunicação envolve o conto tradicional, o teatro, a dança, a pintura, a música, o amor, a crítica, a opinião, a gastronomia e o vestuário. Enfim, a comunicação significa esse complexo todo da vida de uma sociedade.

Por isso, apesar da forte influência portuguesa no Arquipélago, o crioulo é, sem dúvida, a língua de comunicação massiva, no lar, na rua e em todas as manifestações culturais, nas coisas mais íntimas e privadas ou colectivas. Nesta perspectiva, Eugénio Tavares, uma figura proeminente da vida cultural, política e social de Cabo Verde entre 1890 e 1930, aproveitando a rica expressividade da «canção popular (morna)» (cf. Ferreira, 1985a: 128) deu início à escrita literária servindo-se das raízes profundas do crioulo.

Em *Chuva Braba*, o conceito de profundidade não implica interioridade emotiva, não significa mera expressividade ideológica, mas sobretudo, uma «imperiosa solicitação íntima, irreversível» (Ferreira, 1985a: 159). Isto é facilmente observável pela forma como Manuel Lopes recria os actores da história, principalmente a figura do protagonista, que, com arquitectura adequada, reinventa os aportes discursivos a partir de uma mistura intencional de vocábulos:

---

vários séculos conviveram com a cultura linguística portuguesa, continuará por várias gerações a ser, sem dúvidas, privilegiada como língua literária, embora alguns escritores optem, actualmente, por fugir aos padrões canónicos de origem europeia. Esta situação deve-se a muitos factores. Um deles é o que acabamos de referir. Mas a outra razão fundamental prende-se com o facto de que tanto o crioulo como as línguas regionais de muitos países falantes do português possuem um raio de comunicabilidade ainda muito restringido às fronteiras étnicas. E para quem pretenda fazer uma comunicação literária não cerceada pelas fronteiras etnicistas dificilmente se limitará a uma literatura menos abrangente. Tal situação terá sido determinante, por exemplo, para a decisão tomada pela FRELIMO em adoptar o português não só como língua oficial, mas também como instrumento de unificação dos moçambicanos. O mais importante nisto consiste no facto de a língua portuguesa estar em constante processo de revitalização em cada época no contexto em que é falada, tendo em conta as realidades linguísticas etnicamente marcadas.

Acho sim, acho. Ocês me tomem juízo nessa cabeça. Não acho direito essas histórias de rapaziada do Porto. (Ela sabia que Joaninha não queria saber de homem para coisa nenhuma. «Calê homem, calê nada», dizia a filha de nh'Ana alongando o beijo). Ocês me tomem juízo nessa cabeça. (CB: 54)

A reiteração é um factor importante na estética lírica e, principalmente no realismo cabo-verdiano, sustentando, por um lado, o seu potencial objectivo de veículo comunicacional e, por outro lado, a ideologia de sentimentos que concorrem para a construção de identidades regionais do Arquipélago. No crioulo, o cabo-verdiano evade-se em direcção a um mundo onde a realização espiritual e artística, onde a alma humana extravasam as sensibilidades ontológicas no processo de sua projecção para o mundo exterior. Apesar deste tom regionalista, o crioulo cabo-verdiano tem expressões e fonética paralelas ao português do Brasil, enriquecido com palavras das línguas africanas e algumas do inglês americano por causa das relações entre estes dois povos. Lembre-se que muitos cabo-verdianos emigraram para o Brasil, mas também para os Estados Unidos da América devido às condições de navegabilidade que o mar oferece, ligando Cabo Verde e aquele país norte-americano.

A expressão artística é marcada essencialmente pela língua, pela «fala doce de alma escrava» (Ferreira, 1985a: 74), porém, há alguma incerteza sobre a existência ou não de uma arte popular que poderia ser fundamental para a fortificação da indústria cultural cabo-verdiana. Neste contexto, Gilberto Freyre (1952: 250) afirma que «se procurar uma arte popular que seja própria do cabo-verdiano e marque, na sua cultura, uma sobrevivência africana cultivada com algum carinho: o pudor de ser africano parece explicar tal ausência». Aqui se nota o forte «papel» da miscigenação, o hibridismo afro-europeu que se enraizou no homem cabo-verdiano por causa da forte influência que o Arquipélago recebe das migrações que estabelece com o mundo dos *outros*.

O relacionamento entre os portugueses e as populações dos trópicos configurou bastantes alterações da forma de ser e estar dos diferentes grupos sociais. Desses encontros resultou uma simbiose que é vista pelo brasileiro como sendo uma acção de «conveniência» que decorre do fenómeno das relações eróticas e amorosas entre o homem branco e a mulher negra. Talvez esta razão

explique os motivos que fazem com que mesmo depois da independência das colónias ainda continue a existir um forte laço matricial entre as populações africanas e os portugueses. O fenómeno das migrações, que é muito acentuado, envolvendo as populações cabo-verdianas não foge muito à imagem de um filho que, fugindo dos predadores, procura a protecção materna. Na verdade, os portugueses deixaram em África muitos descendentes que constituem hoje uma porção importante do processo de miscigenação.

Ao examinar o impacto que o processo de miscigenação produziu no encontro entre os portugueses e os povos dos trópicos, Gilberto Freyre (1961: 72) afirma que houve uma espécie de um «libertino sociológico» caracterizado pela desintegração de valores ocidentais e cristãos mais rígidos, abrindo possibilidades para maiores liberdades e expressão da personalidade, quer entre indivíduos, quer entre grupos dentro ou à margem do sistema de convivência social. Estas práticas deixaram sequelas na África falante do português. Na obra de Manuel Lopes há evidências profundas de uma miscigenação racial e ideológica.

### **3. Moçambicanismos: a língua de comunicação intercultural**

Neste capítulo, a abordagem temática terá que ver com a caracterização da linguagem coutista, que oscila entre a escrita padrão do Português europeu e o discurso oral das comunidades moçambicanas. Estudos já efectuados indicam que o Português falado em Moçambique, apesar de estar orientado por raízes de matriz europeia, é basicamente marcado pelo timbre estrutural das línguas originárias da cultura bantu. Os estudos de Perpétua Gonçalves (1996) e as pesquisas realizadas no âmbito da Educação Bilingue pelo Instituto Nacional de Desenvolvimento Curricular (INDE) sustentam a necessária consideração das línguas nacionais como instrumentos fundamentais de comunicação em Moçambique, não só pelo facto de o Português não ser ainda falado por todos, mas também porque permitem a evolução e a vitalidade das línguas moçambicanas. Neste momento, por exemplo, 16 línguas moçambicanas estão a



ser usadas para o ensino nas classes iniciais da escolaridade primária, cuja padronização foi feita nos domínios da região austral de África.

Reconhecendo que a obra de Mia Couto apresenta marcas lexicais e estruturais das línguas nacionais, procuraremos articular, neste estudo, esses elementos discursivos, analisando até que ponto a criatividade e o uso de formas discursivas marcadas por línguas nacionais acentuam a formação de um pensamento ideológico e cultural, bem como a produção literária em Moçambique.

Mia Couto é, indubitavelmente, uma personalidade incontornável no campo da literatura moçambicana, que privilegia o conhecimento das culturas<sup>29</sup> moçambicanas e da sua história. Os estudos efectuados por Maria Fernanda Afonso, em *O conto moçambicano: escritas pós coloniais*, confirmam, à saciedade, esta asserção:

O espólio de saberes, mitos e tradições, veiculado ao longo de gerações pelos mestres africanos, [...], tem consequências nas escritas literárias que emergem no século XX. A relação entre texto escrito e tradição oral manifesta-se em diversas marcas que vão desde os símbolos às estruturas textuais e linguísticas. Verifica-se que, enquanto as literaturas ocidentais se limitam a contar mitos, as literaturas africanas integram as estruturas mentais do mito dentro da escrita. (Afonso, 2004: 207)

A moçambicanidade de Mia Couto permite-nos entender muitos aspectos que caracterizam a literatura moçambicana, desde a poesia ao conto, à crónica e ao romance. Com efeito, não se trata, como se podia imaginar, de um discurso primogénito relativo à tentativa da construção da moçambicanidade. Há

---

<sup>29</sup> Apesar das dificuldades próprias de um pioneiro nessa veia de produção literária, tentou Mia Couto, no seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, uma experiência interessante e singular até hoje: a criação de estruturas linguísticas em que confluem regras da gramática portuguesa e das gramáticas das línguas locais faladas em Moçambique, para além de criação de vocábulos a partir da raiz portuguesa. Esta experiência continua única na sua essência, excepto em alguns trabalhos simplesmente amadores e de natureza dispersa, que estão votados ao fracasso, por falta de base de cultura filosófica dos respectivos autores.

referências importantes que podem ser exemplo de uma prática iniciática de um processo reivindicativo da legitimação da língua e da cultura: um dos exemplos mais esclarecedores é citado por Russel Hamilton ao tomar o longínquo poema «Quenguelequeze» de Rui de Noronha (1909-1943) que, apesar de estar inscrito numa sintaxe (soneto) modalizada por factores da cultura europeia, revela uma clara preocupação pelos valores tradicionais da moçambicanidade.

Depois dele vários autores moçambicanos se esgrimiram nessa epopeia da procura de afirmação, mas interessa citar o caso particular de José Craveirinha, que deixou um espólio de narrativa poetizada em *Xigubo, karingana ua karingana* e outras obras. Vejamos, por exemplo, como a questão da integração da língua e da afirmação cultural se imiscui nas temáticas literárias nacionais através do poema «Sia-vuma»: «E noivas / cingem aos rins / a vertigem púrpura das capulanas / e reprimem nos bantos corações / uma a uma as missangas da tristeza / e talham a dente a xicatauana da paciência / que o tempo de amar não se extingue / e na espera o longo sono excessivo / do mais verdadeiro amor também compensa / alucinante visão de um novo horizonte / SIA-VUMA!» (Craveirinha, 1999: 216-217).

Está claramente visível, nos versos anteriores, o recurso a termos que emergem do quotidiano ronga do sul de Moçambique, profetizando a utopia de uma afronacionalidade literária. O estribilho formado pelo verso «sia-vuma» reifica flagrantemente a noção da moçambicanidade linguística e cultural, na medida em que provém do substrato histórico do conto marcadamente moçambicano. Essa reificação acentua a preponderância étnica da lírica que «a vertigem púrpura das capulanas», as «missangas da tristeza» e a «xicatauana da paciência» conferem à mulher tradicional moçambicana.

A consciência poética da moçambicanidade foi durante vários anos reprimida pelo sistema político de então, que fez com que muitos críticos literários adoptassem uma atitude de autoflagelação e de auto-censura. Ainda assim, o pensamento africano foi irreversível, tendo ganho maior substância com o advento de uma consciência constituída a partir do projecto de formação do «Homem Novo» e de uma «Sociedade Nova», que Brazão Mazula (1995: 21) nos traz à memória, cuja concretude encerra o princípio de uma nova etapa em que

os intelectuais da contemporaneidade promovem uma crítica voltada para a remoçambicanização, contrária ao sistema assimilacionista, que não se enquadra no contexto actual de valores da cultura e da literatura nacionais.

Em função desta consciência, os autores de ficção literária, como Paulina Chiziane, Mia Couto e outros, estão liminarmente empenhados no desenvolvimento de um imaginário cultural preocupado com o país dando continuidade às iniciativas que, em 1974, começavam a produzir resultados animadores com a publicação do romance intitulado *Norte*, do escritor Virgílio Chide Ferrão, que segundo José Ferraz Motta (2004: 186), terá sido a «primeira tentativa a sério da moçambicanização do português». Porém, em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto retoma, em profundidade, imbuído de espírito de ternura e lucidez, os problemas vivenciados durante os 16 anos da guerra sangrenta no período pós-independência. A escrita de Mia Couto não se alimenta apenas da temática, bastante aguda, como também do carácter híbrido da sintaxe da sua narrativa. Apesar de ser um romance, *Terra Sonâmbula* apresenta blocos narrativos de natureza contística. Vejamos, por exemplo, a seguinte passagem que inicia o episódio intitulado «A filha do Céu», quarto caderno de Kindzu: «*Me chamo Farida, começou a mulher o seu relato*» (TS: 77). Esta passagem denota, pela sua estrutura, a sequência de um conto em que Farida é uma personagem descrita como «Filha do Céu».

Poder-se-á notar a importância que os parágrafos seguintes jogam no entrelaçamento do enredo e da ficção literária. Por exemplo, a expressão temporal «Dias depois» (TS: 77), que começa o terceiro parágrafo, serve como elemento essencial para a expansão textual e progressão narrativa, que se enquadra na estratégia de desenvolvimento da morfologia canónica do conto<sup>30</sup>. Com efeito, mais importante ainda é compreender a forma como o recurso aos

---

<sup>30</sup> O próprio Mia Couto assume que o que escreve é uma sucessão de contos que formam o romance. Vejamos o que diz na entrevista que concede ao *Público*, logo após a publicação de *Terra Sonâmbula*: «Eu não perco tempo a intitular os géneros; o que eu queria era fazer uma história mais longa, contendo outras pequenas histórias. No fundo, continuo a fazer poesia e a escrever contos. Foi a minha editora que disse que este livro era um romance» (cf. Agualusa, 1992: 5-6).

episódios narrativos faz a orquestração do conteúdo relativo ao universo da história e das tradições moçambicanas.

Por outro lado, convém lembrar que este projecto de construção de um discurso polimórfico da literatura foi sempre assumido por muitos escritores com alguma hesitação, desde o período colonial. Nessa saga da mestiçagem linguística, Ana Mafalda Leite regista exemplos concretos de nomes sonantes da literatura moçambicana, como Rui de Noronha, Noémia de Sousa, e Kalungane, colaboradores do *Brado Africano*. O caso de José Craveirinha é «sui generis», se tomarmos em consideração o alcance da sua poesia, cuja escrita «é uma reinvenção da língua portuguesa que se investe de uma combinação de formas e de géneros provindos da oratura moçambicana e da tradição literária ocidental» (Leite, 2002: 21). Assim, Mia Couto será um dos continuadores deste projecto. Mas a sua veia criadora alcança níveis mais exímios dessa «recepção de uma tradição inventiva da língua – herdada, da produção literária de José Craveirinha» (ibid.: 23).

A notoriedade resulta do facto de que ele ultrapassa a simples construção linguística do discurso e quebra as barreiras transculturais do vasto território moçambicano. Assim, o fenómeno literário em Mia Couto é constituído por essa miscigenação que põe em contacto a língua portuguesa e as línguas nacionais, movendo-se estas últimas para uma perspectiva mais orientada para os aspectos culturais de raiz eminentemente moçambicana. São estes recursos que fazem com que o autor seja capaz de extrair do real os aspectos de ficção, neste caso, de natureza trágica e muitas vezes contorcidos pela crueldade das situações narrativizadas, mas cujo recurso literário tem sabido ponderar e suavizar, porque, como afirma Leyla Perrone-Moisés na seguinte passagem:

A linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo facto da mesma forma. (*Apud* Silva, 2000: 177)

No romance *coutista*, a relação simbólica entre a escrita e a oralidade evidencia que as línguas nacionais moçambicanas se vão tornando idiomas que devem ser estudados e valorizados como veículo de culturas, sem pôr em causa, porém, o papel unificador da Língua Portuguesa. Perpétua Gonçalves (2011: 21), num artigo publicado no Jornal *Savana* sobre o «Dia da Língua Portuguesa e Culturas da CPLP», recupera uma passagem importante do pensamento do escritor Ungulani Ba ka Khosa sobre o lugar que deveria ser dado às línguas nacionais:

Esperava-se que a língua portuguesa, língua da unidade e do desenvolvimento, partilhasse o seu espaço hegemónico na educação, na informação, nos espaços públicos e privados, com outras línguas, tal como aconteceu nos princípios do século XX quando, na reduzida cidade de Lourenço Marques, havia espaço para um jornal bilingue, português/ronga, *O Africano* e, posteriormente, o *Brado Africano*, e um diário em língua inglesa, *Guardian*. A língua portuguesa nunca saiu beliscada desse convívio multilingue<sup>31</sup>.

Não se trata, segundo Ungulani Ba Ka Khosa, de apelar à ruptura entre a cultura moçambicana e a língua portuguesa, embora seja evidente que «quando chega o tempo do desmame, a mãe enegrece o seio», usando a fraseologia de Soren Kierkegaard (1959: 30). Nesta lógica trivial, mas fundamental, poder-se-ia imaginar que seria prejudicial para o processo evolutivo da literatura moçambicana, pensar-se numa eventual ruptura com a tradição portuguesa. Pelo contrário, em *Terra Sonâmbula*, o autor intui, na prática literária, estruturas que revitalizam esses laços matriciais tomando em consideração que a sua escrita obedece a uma estrutura sintáctica potencialmente portuguesa, à qual se

---

<sup>31</sup> Perpétua Gonçalves acrescenta que não foi por acaso que, passadas mais de três décadas depois da independência, os intelectuais, escritores e académicos começaram a partilhar com a comunidade moçambicana – e não só – as suas reflexões sobre a vida cultural. Na sua óptica, precisa-se de tempo para amadurecer juízos e avaliações que se querem ponderados sobre a difícil gestão, no domínio da cultura, de um país multilingue, multi-étnico e multicultural, como Moçambique.

acrescenta uma grelha de neologismos<sup>32</sup> que fogem às regras vernaculares da língua.

Trata-se de permitir que a língua portuguesa coexista com as línguas nacionais moçambicanas, sem significar hegemonia de uma sobre as outras. Deste modo, Mia Couto torna-se um autor de convicções artísticas peculiares, por conseguir estabelecer o jogo lexical híbrido numa perspectiva literária de feição nacional. O autor de *Terra Sonâmbula* reivindica, através da sua arte, o estreitamento do vínculo racional com a cultural portuguesa, dando oportunidade à exaltação das culturas nacionais.

Tal tendência coutista significa, portanto, o rejuvenescimento geracional das culturas, a perenidade das línguas. A temática que o escritor desenvolve em *Terra Sonâmbula*, bem como a sua forma de abordagem, geram um importante segmento semântico-pragmático que indicia a transformação do discurso crítico da sociedade do ponto de vista da visão cultural e estética, olhando a arte a partir de dentro e do presente histórico.

Moisés de Lemos Martins (2011: 129), citando Aristóteles, diz que «o homem define-se pela linguagem» e «a palavra é, por excelência, o grande mito da civilização». Recuperamos esta citação na perspectiva de acicatar a ideia de que Mia Couto não inventa os géneros que escreve, recria-os de acordo com a sua própria inspiração em consonância com as características sociais e linguísticas do público-interlocutor. Cria a sua simbologia, os seus mitos, os seus deuses e heróis arquetípicos a partir do vocabulário da sua própria imaginação.

Pode-se considerar, por outro lado, que o discurso coutista inventa-se ele próprio para melhor se representar perante os interlocutores das suas obras, porque precisa de provocar reacção e diálogo interactivos entre a escrita e as culturas. A linguagem usada em *Terra Sonâmbula* aparece como arma com que se reconstroem os traços culturais, com que se reinventam os alicerces de uma terra que sucumbe por causa da guerra e da pobreza.

---

<sup>32</sup> Ao optar por uma mestiçagem linguística na produção romanesca, Mia Couto procura evitar ficar com os passos peados pelo desfasamento que poderia ocorrer entre o português de padrão europeu e a matéria humana que corporiza o seu romance, por estar intimamente relacionado com questões sensíveis da sociedade na sua diversificada estrutura e organização etnolinguística.

Moisés de Lemos Martins é peremptório em afirmar que a palavra imagética «ameaçou sempre o *logos* ocidental ao conter nela própria a *virtus* da separação» (Martins, 2011: 129). Para o caso de Mia Couto, a *virtus* não aponta para a força intrínseca de separação. Pelo contrário, denuncia os malefícios de um conflito destruidor e separatista, exigindo de forma implícita o inverso. Analogicamente, podemos constatar isso nas personagens de *Terra Sonâmbula*, uma espécie de sociedade-protótipo que se intui através da efabulação popular. As personagens coutistas veiculam sentimento de amor e de alegria em contraponto com os problemas provocados pela guerra, fome e pobreza. O ambiente que se vive na narrativa é produto dessa capacidade que o autor tem de manipular a língua portuguesa ao serviço da arte. O diálogo estabelecido entre as personagens sustenta esse pensamento utópico de construção de identidade a partir da língua:

Como eu não comparecesse ao chamamento, ele me segurou pelos braços e me puxou. Usava as violências? Não. Essa é a estranheira: ele me manejava com delicadeza, vice-versátil, quase me fosse cinturar para uma dança. Então, me senti tombar em seus braços, sucumbente. E o mundo se apagou em toda a volta. (TS: 45)

A personagem Xipoco<sup>33</sup> embora parecesse suspeita a Kindzu, não tinha inspiração maliciosa. Com efeito, instou de forma inconstante a sua presa, aparentemente para não causar dor, uma figura familiar que seguia os passos, as deslocações e os devaneios de Kindzu: «Desconfiei: não podia ser a âncora que assim se despropositava. Era o Xipoco, a aparição que me surgira na praia de Tandissico. Aquele barco estava espiritado, guardado contra intrusos» (TS: 66).

A utilização de termos como «estranheira», «vice-versátil», «cinturar», «sucumbente» e «espiritado», estranhos ao português europeu, torna Mia Couto um precursor da criação de lexemas ou de expressões que procuram adequar a

---

<sup>33</sup> Nas línguas do sul de Moçambique, «xipoco» significa fantasma, figura onírica que tanto pode fazer o bem, se representar a família, como pode causar o mal, se for intencionalmente enviado para representar os interesses de alguém que deseja a maldição.

língua aos falares regionais<sup>34</sup> do vasto contexto linguístico da literatura moçambicana da contemporaneidade. Robert Escarpit lembra-nos que «A comunidade de cultura é a causa do que intitulamos comunidade de evidência» (Escarpit, 1969: 171). Com efeito, Mia Couto reinventa, através da sua obra, por meio da língua, uma cultura, construindo crenças, juízos de valor e realidades que são aceites como manifestos e não apenas justificativos das suas opções literárias.

#### 4. A terra: imagem do afecto e resistência

Amar a Mãe-Terra e a Mãe-Água com toda a  
força e pureza do Amor. (CB: 114)

A epígrafe extraída de *Chuva Braba* representa o mito do Amor, o amor cabo-verdiano. As imagens<sup>35</sup> da terra e da água estão carregadas de um simbolismo maternal, porque as pessoas delas dependem para a sua sobrevivência e, de forma mais acentuadamente discursiva, é sobre elas que repousa o amor do escritor Manuel Lopes. Isto significa que o escritor compreende a linguagem da mãe, a sua cordialidade, a melodia da canção de embalo do filho, muitas vezes endiabrado pelos fenómenos da seca e que, através dos seus braços incubadores, transmite o calor do seu manto amoroso e

---

<sup>34</sup> Mia Couto, que diz ter lido Luandino, em (1977-1978), considera que terá ganho, com essa leitura, alguma inspiração no domínio da criação. Depois leu Guimarães Rosa. Na entrevista que concedeu a Patrick Chabal (1994: 289) confessa que foi ainda impulsionado pelo facto de que o Brasil tinha conseguido criar o brasileiro, o que intuitivamente podia fazer «com um sabor moçambicano», criando «beleza, mostrar um pouco o que é a possibilidade de alguém fazer uma língua sua».

<sup>35</sup> A concepção filosófica de «imagem» feita por Rudolf Arnheim (1969), citado por Jacques Aumont (2009: 56), no seu livro *A Imagem*, supõe a existência de uma tricotomia do valor de imagem na sua relação com o real: um de «representação», em que a imagem representa coisas concretas «de um nível de abstracção inferior ao das próprias imagens»; o segundo de «valor simbólico», cuja imagem simbólica é a que representa coisas abstractas e cujo nível de meditação é «superior ao das próprias imagens» e, finalmente, «o valor de signo», aquele que consubstancia um «conteúdo cujas características não reflecte visualmente».



afectuoso; comunica a sensação ilusória de que um dia os problemas serão resolvidos e jamais haverá fome, sofrimento e miséria. E o filho esconde-se na inocência dessa força e pureza de amor maternal.

A relação que se estabelece entre a mãe e o filho em *Chuva Braba* mostra que o homem nutre um sentimento supremo na sua relação com o mundo. Poder-se-á afirmar que o homem ainda continua a viver num mundo cercado por elementos da natureza lírica, e ele é o centro desse maravilhoso cosmos afectuoso de que ventila a relação mãe-filho, irmão-irmã, estendendo-se às relações amorosas e amigáveis.

A abordagem da temática da terra surge como uma maneira metodológica de afirmar a inegável independência literária, em que o recurso ao cruzamento da língua portuguesa com as expressões do vocabulário das línguas nacionais permite interpretar melhor a fabulação lírica e realista da vida quotidiana das sociedades.

Ainda assim, em Mia Couto a terra adquire uma outra semântica metonimicamente «sonambulante», porque «a terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. [...] faz conta ela é uma costureira dos sonhos», (TS: 197), proporcionando uma rara oportunidade de desfrutar a interacção utópica com figuras imaginárias, seres oníricos e mitológicos que na praia de Matimati alteram o formato espiritual da personagem: «estado de paixão puxava um novo lustro àquela terra em ruínas», (TS: 116), comprovando a veleidade das visões de conflitualidade que a personagem Kindzu tivera dias antes.

Neste sub-capítulo, a investigação percorre o espaço de simbolismo que a terra em *Chuva Braba* e em *Terra Sonâmbula* representa, correlacionando os aspectos intrínsecos de afectividade, de consciência e do valor maternal que as personagens nutrem por ela.

O caso de Cabo Verde é elucidativo, pois a narrativa sobre a terra começa com o controverso processo de «descobrimento» do Arquipélago. Escritos sobre tal fenómeno divergem em torno do primeiro homem a pisar o solo da «catchúpa»<sup>36</sup>. Não há consensos pacíficos ao nível dos portugueses que lutam

---

<sup>36</sup> A «catchúpa» é o melhor prato de cunho local cabo-verdiano, cujas especificidades são diversificadas conforme a categorização feita por Luís Romano (1970: 146).

pelo protagonismo e troféus, enquanto *outros* reivindicam esse acto histórico. Com efeito, investigações feitas mostram que ao nível dos navegadores portugueses, o mercador genovês Luís Cadamosto terá declarado «falsamente» ter atracado na ilha de Santiago a 1 de Maio de 1446, (cf. Barros, 1960: 3). Esta verdade ou inverdade é contrariada pela pesquisa feita no princípio do século XIX que provou que Cadamosto não podia ter passado pelas ilhas naquela data – os motivos constam da obra em referência. Tal situação fundamenta-se nas razões que têm que ver com – segundo Simão Barros (ibid.: 6) – o facto de ter sido o navegador português Diogo Gomes, juntamente com o genovês António da Noli, a descobrir Cabo Verde em 1460.

Mesmo assim, impera o cepticismo em relação à autenticidade do primeiro homem a aportar ao arquipélago de Cabo Verde. Isto fundamenta-se no facto de, passados 14 anos, António da Noli ter declarado em Portugal como tendo sido ele a descobrir a ilha de Santiago, uma vez que, na verdade, dispunha de informações e argumentos suficientes para fazer crer que o fosse, o que lhe valeu a doação da capitania da ilha.

Porém, outros estudos ainda procuram mostrar que antes dos portugueses, já as ilhas haviam sido habitadas. Prova isso o estudo feito pelo naturalista Feijó (cf. Barros, 1960: 6-7) que terá passado pelo Arquipélago em 1773 procurando provar materialmente que, afinal, antes dos portugueses, Cabo Verde tinha sido habitado por «negros Jalofo». Entretanto, este facto não deixa de ser polémico na óptica de Lopes de Lima citado por Simão Barros.

Esta nossa descrição fazemo-la com intuito de mostrar como a problemática da terra cabo-verdiana constitui uma discussão centenária. Por isso, a cabo-verdianidade é produto de uma conquista que deve ser feita no imaginário do povo e defendida por toda a sociedade. As características físicas e culturais das ilhas e o mistério que envolve a sua descoberta constituem uma narrativa que interessa aos estudos literários e, sobretudo, à crítica sobre as obras que efabulam a história e o dia-a-dia dos cabo-verdianos.

## 5. Metáfora de ruptura

Em 1991, pouco depois do lançamento da colectânea de crónicas intitulada *Cronicando*, pela Caminho, Mia Couto concedeu uma entrevista a Nelson Saúte, deixando clara a intenção que preside à sua noção de ruptura em relação aos modelos e formas metodológicas de produção literária:

Não era apenas a vocação crítica que era necessário reencontrar. Eu creio que a crise que o jornalismo atravessa no nosso país é algo mais profundo. Resulta do desencontro entre o modelo convencional de fazer informação e as formas tradicionais de comunicação num país africano. (*apud* Saúte, 1991: 10)

Entretanto, esta visão não constitui propriedade exclusiva de Mia Couto, pois outros jornalistas que mais tarde se tornam escritores de referência internacional atravessaram esta paisagem que estabelece a fronteira entre a crítica jornalística e a crítica literária. Com efeito, na mesma sequência de pensamento, Manuel Lopes revela a consciência de ter retratado o drama dos cabo-verdianos ao escrever *Chuva Braba*, o que de certa forma constitui um mecanismo privilegiado para a captação do público leitor potencialmente regional:

Era um drama para o povo cabo-verdiano, mas era preciso pôr os problemas de modo que não criasse atritos e ao mesmo tempo expor um caso que podia ser de difícil compreensão. Como é que um rapaz que precisa de trabalhar, não encontrando emprego, se recusa a ir trabalhar fora, se recusa a abandonar a sua terra? O sentimento existe, não foi inventado na altura. Era exactamente isso, Mané Quim é o retrato dessa dilaceração. (*apud* Neves e Maia, s/d.: 76)

As leituras de *Chuva Braba* e de *Terra Sonâmbula* remetem-nos a imagens que nos levam a pensar em escritas de ruptura das metáforas narrativas e das ideologias na produção das literaturas de Cabo Verde e de Moçambique.

O texto de Manuel Lopes revela uma evolução temático-ideológica profunda em relação aos padrões da escrita doutrinária imposta pelo colonizador. Com efeito, a escrita passa a ser uma linguagem que alimenta o processo de

tomada de consciência, apontando os problemas inerentes à vida da sociedade. Dessa forma, a crítica literária começa a ser questionadora, abandonando a exaltação das elites burguesas formadas pelos latifundiários detentores de poderes totalitários.

A história do lavrador João Joana, por exemplo, que o quarto capítulo de *Chuva Braba* retrata, denuncia o fenómeno de expropriação das terras e de acumulação da riqueza pelos colonos, deixando miseráveis as populações:

A notícia da sua chegada correu célere. Era a hora do recolher dos trabalhadores e pastorzinhos com vacas, carneiros ou cabras, e do regresso das raparigas tagarelas do Porto. Soube-se em toda a Ribeira das Patas que nhô João Joana estava nas Rochas – propriedade que o pobre de nhô Álvaro lhe passara por conta das dívidas. (CB: 35-36)

O discurso literário não desempenha um simples papel de relatar a história, mas questiona, problematiza, provoca e denuncia situações perversas que acontecem no quotidiano da vida. O facto de João Joana apoderar-se da propriedade do «pobre de nhô Álvaro» mostra claramente a intenção deliberada de enriquecimento ilícito a partir da pobreza de outrem.

Ao denunciar tais atitudes, Manuel Lopes arroga-se ao protagonismo de mudar o curso de uma história marcada pelas diferenças nítidas entre o colono e o colonizado, entre o patrão e o empregado. Estas diferenças são visíveis no romance. Note-se, por exemplo, o segmento textual «hora do recolher dos trabalhadores e pastorzinhos [...] e do regresso das raparigas tagarelas». O narrador da história deixa explícitas as assimetrias de ordem social e económica existentes entre o latifundiário e o povo, maioritariamente, constituído por gente carente que troca as suas terras «por conta das dívidas». Porém, aparentemente nem tudo corria mal, pois João Joana é descrito como salvador pela maioria das pessoas, uma vez que «fazia todo o mundo sonhar com dinheiro» (CB: 36), embora isso fosse efémero e discriminatório, na medida em que o arrendamento da terra redundava na manifestação de profunda «angústia», como um «demónio disfarçado», porquanto tornava as pessoas cada vez mais pobres e dependentes.

Referimo-nos mais adiante à importância que Manuel Lopes dá à negação da alienação da terra. Portanto, a aparente satisfação das pessoas era simplesmente ilusória na medida em que a venda da terra significava para os mais entendidos – aqueles que sonhavam com uma vida diferente e que almejavam um futuro melhor –, «perdição» (CB: 36). A voz do escritor é profunda neste aspecto. Parafraseando Mia Couto, a escrita torna-se um exercício de resistência (cf. Muniz, 2012: 3)<sup>37</sup>. E nós acrescentaríamos: a escrita é a única voz que rompe com o silêncio e derrota as ditaduras mais perversas da humanidade.

Será por esta sua ideologia, esta pujança artística e humanística que Mia Couto retoma subtilmente o crónico problema da terra, quando afirma claramente que Romão Pinto era «dono das muitas terras» (TS: 81)? À medida que percorremos a leitura de *Terra Sonâmbula*, outras dúvidas nos surgem, mais duras e enigmáticas. Seja qual for a razão, é importante recordar que, apesar de a questão da acumulação ter sido muitas vezes associada ao processo da colonização, não se resume apenas à ocupação da terra, como se podia imaginar. E muito menos se refere à simples existência de personagens estranhas ao meio cultural e social africano. Reparemos em algumas passagens primordiais do romance coutista, que encerram diversificadas formas de problematização da realidade quotidiana. No fundo, essa questão ultrapassa de longe os níveis da oligarquia do imaginário nacional. Tal situação deve-se ao facto de os problemas do passado serem substituídos por dificuldades e desafios do presente:

---

<sup>37</sup> Numa entrevista que concedeu ao jornalista brasileiro Estevan Muniz, da *Rede Brasil Actual*, publicada no sítio da mesma rede, em 20 Junho de 2012, Mia Couto responde da seguinte maneira a uma pergunta, quase provocatória, segundo a qual, apesar da guerra que houve em Moçambique, tinham surgido escritores com uma projecção internacional como Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e ele próprio: «A escrita tornou-se um exercício de resistência contra esse deserto que a guerra criou». Por inferência dos contextos histórico-pragmáticos que caracterizam as obras em análise, poder-se-á considerar que a escrita de Manuel Lopes representou uma força poderosa de resistência contra a alienação da terra e do homem. Uma força que actuou sob estratégia pedagógica de educação do povo cabo-verdiano sobre a necessidade de combater o medo para defender a sua riqueza, a sua terra, a sua cultura, os valores morais da cabo-verdianidade.

O país mudara, ela [Farida] estava desamparada, sem ninguém a quem recorrer. Eu sentia o mesmo, mas de uma outra maneira. Talvez porque não tivesse filho, não tivesse ninguém. Minha única posse era o medo. Sim, foi para escapar do medo que saíra de minha pequena vila. Porque esse sentimento já totalmente me ocupara: eu passeava com o medo na rua, dormia com o medo em casa. Quem vive no medo precisa de um mundo pequeno, um mundo que pode controlar. (TS: 115)

As construções alegóricas que corporizam o texto mostram como a arte é instrumento de intervenção social. Ou seja, a literatura é, na realidade, uma voz impulsionadora do combate contra o medo, a angústia e o desassossego, tanto que, para o caso da escrita coutista, ela representa uma certa revolta espiritual contra a guerra. Trata-se, portanto, de uma ruptura ideológica muito profunda, imbuída do espírito de busca da identidade.

Por isso, em 1993, um ano após a publicação da primeira edição de *Terra Sonâmbula*, Couto afirma, em entrevista que concedeu ao *Jornal de letras*, o seguinte: «Terra que caminha enquanto os homens dormem, é metáfora de um país que procura a própria identidade» (Saúte, 1993: 9). Esse caminhar não foi pacífico para o caso vertente. Significou o derramamento de sangue. Sangue derramado pela guerra, e sangue derramado por esgravatar a terra nessa luta constante marcada por denúncia «não personificada» (ibid.), mas contra a «violência» e contra a «arrogância» (ibid.).

Na verdade, as metamorfoses que caracterizam a geografia social nesta época representam um momento particularmente conflituoso das culturas e das regiões diversas do território moçambicano, e alegorizam uma espécie de guerra em busca de valores culturais e de cidadania. Assim, o romance de Mia Couto, embora procure evidenciar realidades extremamente absurdas no contexto da reconciliação de valores éticos de moçambicanidade, sobretudo por causa do seu pendor inventivo, constitui uma verdadeira metáfora<sup>38</sup> a partir da qual se narram histórias e acontecimentos do quotidiano.

---

<sup>38</sup> Lourenço do Rosário (1995: 120), em «A Ideia de Identidade na Literatura Moçambicana», escreveu, a propósito da manifestação intrínseca de uma literatura moçambicana de ruptura em relação aos valores que põem em causa a moçambicanidade, o seguinte: «Tanto poetas

Algumas passagens textuais reificam, de alguma forma, o impacto geral do realismo romanesco quando se referem, por exemplo, ao facto de o projecto da independência parecer implicitamente estar a ser posto em causa – «o país mudara» – pois, compreende-se que essa mudança reflecte duas realidades utopicamente diferentes: a primeira consiste em que a independência pressupunha a melhoria das condições de vida comparativamente ao tempo da colonização. A segunda, que é, naturalmente, o contraponto da primeira, diz respeito ao facto de, pouco tempo depois, a euforia resultante da celebração da independência se ter desvanecido pela eclosão da guerra intensamente destruidora.

Repare-se na frase: Farida «estava desamparada, sem ninguém para recorrer». Subjaz, neste exemplo, um conjunto de informações que apontam assertivamente várias intenções: as consequências nefastas da guerra; o aparente desmoronamento do projecto político e social que preconizava a igualdade de direitos e a não exploração do homem pelo homem, bem como a questão da união entre os moçambicanos de todas as cores, idades e sexos.

A escrita testemunha a vulnerabilidade da mulher, com todas as consequências negativas que daí advêm. Em 2000, Carla Maria Penousal Martins Machado fez uma tese abordando a temática do medo na cidade do Porto. Nessa tese cita autoras que advertiram as autoridades e a sociedade para a necessária tomada de consciência, porquanto a mulher é mais propensa à vulnerabilidade, requerendo, portanto, maior protecção, sem a qual se «acentua a posição de subordinação social» (Machado, 2000: 282).

Uma literatura de ruptura não esquece a abordagem da problemática da mulher, da criança e da pessoa idosa, pois são essas pessoas que estão potencialmente expostas ao perigo e à condição de risco.

---

como prosadores procuram evidenciar a faceta absurda que o ser moçambicano significa neste momento. Sendo embora um processo normal de construção de uma literatura nacional, com parâmetros de identidade no campo temático através de aproximação à realidade vigente ou de uma busca de metáforas na História para fazer estórias, o universo apresenta-nos essa constante: *a realidade moçambicana não é mais do que uma longa viagem em busca dessa almejada identidade*». Grifo nosso.

A temática da mulher representa uma grande viragem na literatura moçambicana pós-independência, na medida em que rompe com a visão machista que sempre caracterizou as comunidades tradicionais moçambicanas. Isto é, valorizar a mulher surge como contraponto dos hábitos e costumes tradicionais que a colocam numa posição de inferioridade do ponto de vista do trabalho e da tomada de decisões.

Afirmar que Farida «estava desamparada» deflui de um realismo mais profundo e de uma grande invenção metafórica da escrita romanesca. A utilização desta expressão tem um alcance semântico socialmente cru, denunciador da aparente impotência do sistema de defesa e segurança. Este último aspecto é reforçado pela afirmação do narrador quando diz claramente que, apesar de ele não possuir «filho» algum e não ter «ninguém» que pudesse constituir peso ou incómodo, «sentia o mesmo» que Farida. Isto é, sentia as mesmas dificuldades de se auto-afirmar, pois era constantemente perseguido pelo «medo» onde quer que estivesse. É como se o medo constituísse o único companheiro da misteriosa vida de Kindzu.

É importante a reflexão que Mia Couto faz em relação ao medo que envolve tanto Farida, como Kindzu. No caso de Farida, a questão fundamental relaciona-se com o aumento do nível de ansiedade por temer que ela e o seu filho morram. Já o caso de Kindzu é «sui generis». Ele tem medo da morte, por um lado, e tem medo do próprio medo, uma vez que ele afirma não ter filho e muito menos quem dele dependa. É, na verdade, um solitário viandante, expressamente acompanhado pelo medo.

Deste modo, cada uma das pessoas sente o aspecto da morte à luz da sua própria realidade. Maria Júlia Kovács (1992: 14-15), citando Kastenbaum, traça um quadro bidimensional da morte. Numa dimensão, situa-se a «morte do outro», que pressupõe «o medo do abandono». Quer dizer, o medo e a morte chamam-nos à consciência de que alguém vai desaparecer e vai separar-se de nós, deixando uma espécie de vacuidade insuprível. A segunda dimensão tem que ver com «a própria morte». Isto é, cada uma das personagens teme a sua própria finitude e, sobretudo, os mistérios que envolvem o acto de morrer.



A realidade trazida pelo ambiente de guerra surge como a principal causa geradora do «medo», criando uma espécie de orfandade da população que ficou literalmente «desamparada», «sem ninguém a quem recorrer».

Conforme afirma o narrador, o medo estava instalado em todo lado: «na rua» e «em casa». A alusão à problemática do medo que se tinha instituído na geografia psicológica das pessoas remete-nos a um conjunto de reflexões de ordem política e social que, dificilmente, podem ser esquecidas por quem presenciou esse momento tenebroso que levou muitas pessoas a abandonarem as suas terras indo viver em locais, aparentemente, seguros como as cidades, vilas e centros de deslocados.

No domínio de uma hermenêutica relativa, poder-se-á pensar numa tipologia de ruptura analógica do romance coutista. Como foi referido a dado passo neste trabalho, o facto de a história ser contada por Muidinga, e não por Tuahir, representa uma antinomia da pedagogia dos contos tradicionais moçambicanos. Quer dizer, os narradores dos contos tradicionais moçambicanos foram sempre velhos. O facto de ser uma criança a desempenhar esse papel representa, sem dúvida, um aspecto que contraria os hábitos e tradições da cultura moçambicana.

Outra metodologia da escrita de Mia Couto é o recurso às construções proverbiais para extrapolar imagens dramáticas: «Quem vive no medo precisa de um mundo pequeno, um mundo que pode controlar». Por outras palavras, a obra de Mia Couto mostra claramente o impacto negativo da guerra que esteve na origem de novo tipo de alienação da terra bem como da própria liberdade das pessoas.

Este tipo de questionação encerra vários domínios da realidade dramática à luz dos problemas políticos, sociais e económicos, a principal causa do estado de miséria por que passam várias famílias moçambicanas. Essa realidade decorre dos efeitos de egoísmo e ambição exacerbados que se apoderaram de algumas pessoas proeminentes na vida da nação.

Vejamos como o seguinte extracto da obra de Mia Couto tem a possibilidade de atear múltiplas interpretações, aparentemente inofensivas, mas,

pelo contrário, muito profundas do ponto de vista da sua relação com a realidade romanesca:

A chuva redigia suas gordas gotas, hesitantes entre trovoar e tropousar. As *nuvens se acotovelavam, sem gentileza*. Podiam se tocar, pedirem desculpa e continuar caminho. Enquanto não: *brigavam, cuspiam lumes, resmungos celestiais*. Será que aprenderam dos homens as impaciências terrestres? (TS: 105)<sup>39</sup>

No plano retórico, Mia Couto faz uma combinação iterativa da tragicidade, reivindicação, lirismo e humor, reificando um efeito eficaz da narrativa: o da crítica social. O autor de *A confissão da leoa* inaugura uma nova pedagogia comunicativa e um modo de compreensão do mundo. Atente-se sobretudo na convocação de enunciados interrogativos como este: «Será que aprenderam dos homens as impaciências terrestres?». Trata-se de um detalhe retórico que sistematiza os realemas da escrita romanesca.

Afirmar que as nuvens «brigavam», «cuspiam lumes, resmungos celestiais», para em seguida questionar se terão aprendido dos homens a impaciência terrestre é um trabalho de escrita cujos processos argumentativos insinuam claramente uma base semiológica preocupante. Isto é, a transposição das qualidades humanas para as nuvens é, na verdade, uma personificação ideologicamente profunda.

Com efeito, os maus exemplos que a humanidade «transmite» às nuvens sugerem uma relação de causa-efeito, cujo alcance semântico transmigra do plano do real para o plano ficcional. Essa transposição semântica faz-nos pensar que, não estando em paz as nuvens, jamais os homens encontrariam sossego. Na verdade, os homens «acotovelam-se», como as nuvens o fazem, «sem gentileza».

Repare-se no seguinte investimento estilístico fortemente metafórico: «a chuva redigia suas gordas gotas». Esta construção mostra que a partir de uma certa altura, os homens foram possuídos por um sentimento de profunda

---

<sup>39</sup> Grifos nossos.

melancolia, pois «gordas gotas» configuram imagens das lágrimas. Esta interpretação provém do facto de os homens terem perdido o sentimento humanístico, uma vez que «brigavam», «cuspiam lumes» de raiva e ódio.

A interpretação analógica que se faz das gotas de água e das lágrimas provém do facto de, no romance, Farida ter resguardado esse sentimento de dor «dentro de si» (TS: 78) por muito tempo, exteriorizando-o depois em forma de «leite», por razões que se prendem com o desaparecimento misterioso do seu filho, Gaspar, como vem claramente esclarecido na seguinte passagem textual: «Desciam brancas na pele escura e quando as tocava, em seus dedos se arredondavam pequeninos sóis brilhantes» (TS: 89). O brilho referido tem uma relação estreita com a concepção das lágrimas como «pérolas» ou «gotas de âmbar» (cf. Chevalier e Gheerbrant, 2010: 397).

Se, por um lado, a aproximação do comportamento dos homens às características das nuvens constitui uma personificação irónica, por outro, estamos perante referências profundas de natureza contrastiva. Geralmente, a chuva é um elemento da natureza bastante importante para a irrigação e fertilização da terra. A esse propósito, Christian Veziat (1986: 171) interpreta a chuva como «sangue da Terra-Mãe», porque ela fertiliza-a e dá vida aos homens, aos animais e às plantas. Afirmar que a chuva deita «gordas gotas», é, na verdade, uma comparação humorística, e transmite uma ideia de agravamento da intensidade com que cai. Porém, essa ideia é contraposta pelo seu carácter «hesitante», uma vez que as nuvens não podiam «trovoar» e «tropousar». Daí a razão da briga que se instalou entre elas.

Com estas linhas metafóricas da escrita coutista, poder-se-á pensar que a grandeza do mal atingiu a dimensão do universo divino, pois o inconformismo provocou, até certo ponto, «resmungos celestiais». Desta análise, surgem várias interrogações sobre os fundamentos destas imagens da realidade: por que razões as nuvens se acotovelam? Estarão elas influenciadas pela irreverência satírica a que a sociedade foi coagida pela guerra? Estará o narrador a pôr em causa a natureza atmosférica da vida, ou as nuvens vivem à luz da atmosfera dos homens?

A retórica de um discurso literário como o de *Terra Sonâmbula* tem consequências semânticas muito significativas no processo hermenêutico, pois as nuvens personificam os homens que são agressores de si próprios. Quer dizer, a atmosfera alegoriza o espaço moçambicano que foi transformado num campo de batalha, enquanto os fenómenos atmosféricos também são os homens, os guerrilheiros e a população indefesa que lutam, cada um à sua maneira, pela conquista do espaço para a sua própria sobrevivência. Parece, na verdade, ser esta a melhor forma de inquirir a vida.

Ora, seja qual for a resposta a dar a estas questões, a história que nos é trazida pelas nuvens representa a complexidade dos problemas que, geralmente, têm sentido no fundo ideológico do romance. As nuvens, quaisquer que elas sejam, elementos atmosféricos ou homens, e, neste último caso, os homens seriam o rosto da guerra, ou seja, das contradições sociais caracterizadas pela luta de poder a que se foi assistindo ao longo dos tempos, configuram uma realidade profunda da vida dos homens objectivamente reais.

As nuvens brigam no seu espaço, igualando o universo romanesco a uma aldeia de medo. É o medo que faz com que a terra viva o sonambulismo ético. E, sendo assim, pode o país sustentar esse sonambulismo repressivo imposto pela ditadura do medo onde os homens se acotovelam pelos costumes aberrantes da guerra? Haverá alguma nuvem que obste a entrar neste universo atmosférico do medo? Ou será que as nuvens podem mudar essa atmosfera para um clima de paz, irmandade e concórdia? Um clima em que prevaleça o espírito humanístico, onde a guerra não tenha lugar, onde o pecado se desvaneça quando os homens «pedirem desculpa» uns aos outros e «continuarem caminho», na luta comum pela construção da nação e pelo desenvolvimento do país.

Na verdade, os anos que se seguiram à guerra permitiram a restauração da paz e a cicatrização das feridas da pele, mas não foram suficientes para sarar as úlceras espirituais. E isso impulsionou a construção de um estado das liberdades individuais e uma crescente tendência ao desenvolvimento de uma crítica que motivou o surgimento explosivo da imprensa escrita em todas as províncias do país.

Essa acção explosiva da imprensa e da escrita crítico-literária encorajou o surgimento de uma sociedade civil mais comprometida com os direitos fundamentais de cidadania, restaurando as práticas religiosas tradicionais e os valores mais antigos da moçambicanidade. Porém, essa realidade não foi pacífica, tal como não foi pacífica a guerra e a vida que as pessoas levaram durante esse período. Vejamos como foi feita a invenção da vida, durante a guerra retratada pelo romance *coutista*. As lições que o capítulo sobre «O fazedor de rios» nos dá a conhecer são sobejamente sugestivas e metaforicamente pragmáticas:

Mas Nhamataca não desistiu, covando no dia a noite. Foi seguindo, serpenteando entre vales e colinas, suas mãos deitando mil vezes as sangradas e calejadas peles. E agora, sentado na ribeira, guarda com vaidade a sua construção. (TS: 95)

Ninguém desiste do desafio. Tal como Nhamataca, os moçambicanos não desistiram de fazer o rio onde correm todas as águas da história de Moçambique. Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto metaforiza o sentimento que se generalizou na sociedade: a esperança de um dia se arreigar o clima da paz. Mas isso exigiu esforços individuais e colectivos. Exigiu sacrifício e coragem. O extracto anterior mostra como o romance, cujos constituintes se constroem à base de imagens ceno-episódicas, fotografias ou quadros pintados de informações, intui, sem serem afirmações objectivas, a possibilidade de, no processo hermenêutico, o leitor ter a liberdade de extrapolar os sentidos diversificados da narrativa.

O texto coloca momentos de absoluto suspense. Esses momentos são superiormente representados pela capacidade que o romancista tem de pôr o texto em movimento narrativo e de o travar através da descrição. São estratégias próprias de uma narrativa preocupada em colocar o homem no cerne dos acontecimentos. Por exemplo, afirmar que «Nhamataca não desistiu» a construção do rio, insinua, indubitavelmente, a preponderância do homem que luta por uma causa humanitária. Textualmente, esta determinação é reificada pela utilização recorrente do gerúndio: «covando», «seguindo», «serpenteando» e

«deitando», para sustentar o modo indefinidamente progressivo como a personagem enceta o processo da busca da identidade própria.

É interessante notar a capacidade de prever os acontecimentos neste romance. O facto de o fazedor de rios apresentar-se com as mãos «sangradas» e «calejadas» denuncia o esforço empreendido no processo da construção de algo inédito. É, obviamente, na sequência desse esforço, do trabalho duro, que, no fim, «guarda com vaidade a sua construção».

A capacidade e o poder imaginativo que emergem das imagens permitem-nos afirmar que o fazedor de rios acredita nos resultados positivos do trabalho que realiza. Analogicamente, depois do Acordo Geral da Paz, em 1992, seguiu-se o processo da reconciliação. Foi um momento de reaproximação das almas que se tinham afastado pelas consequências nefastas da guerra. Esse momento era aguardado com muita expectativa por muitos moçambicanos.

Note-se, por outro lado, que um simples segmento textual, embora se apresente semanticamente circunscrito, pode gerar uma multiplicidade de significados reificadores da harmonia romanesca. Isto é, nele estão subjacentes os valores importantes da história e da geografia, bem como da psicologia e da antropologia. Os aspectos de natureza sociocultural são fundamentais na medida em que o surgimento do «fazedor de rios» tem que ver, sobretudo, com a necessidade de resolver os problemas da terra e do homem: a falta de água.

O romance de Mia Couto surge em 1992, a narrar as inquietações sociais, políticas e históricas. Mas também profetiza os acontecimentos que viriam alterar o curso da narrativa da guerra. Por outras palavras, poder-se-á dizer que o rio evocado no quinto capítulo do romance configura um discurso polimórfico no sentido literal do termo, não pela variedade do seu simbolismo genológico, mas pela plurissignificação da sua interpretação. Trata-se de uma espécie de reencarnação sociocultural, política e antropológica. Portanto, surge como um elemento purificador das almas dos moçambicanos, o emergir de novas vidas.

Segundo o *Génese*, quando Deus criou os céus e a terra, «havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas» (cf. *Génese*, I)<sup>40</sup>. Poder-se-á, deste modo, afirmar que a construção do rio

---

<sup>40</sup> Disponível em <http://www.bibliaonline.com.br>, acesso em 08 de Novembro de 2011.

metaforiza o processo das conversações que deram origem ao Acordo Geral de Paz em Moçambique. Na verdade, a partir deste momento, assistiu-se a um autêntico processo de recriação humana, da restauração da vida e da reocupação dos espaços antes abandonados.

A água do rio simboliza esse misterioso processo de reificação da vida; a separação entre o mal e o bem, entre a terra e a água; o fim das desinteligências entre o homem-guerra e o homem-livre.

As guerras não são apenas bélicas, destruidoras. As guerras travam-se de várias formas, o que interessa não são os meios, mas os fins. Por isso, em *Terra Sonâmbula* está-se perante uma guerra de destruição silenciosa, cujo exército é constituído pelas personagens e o campo de batalha pelo universo diegético.

Na verdade, a voz do autor é uma poderosa arma; a arma que não destrói, nem produz luto. Com o seu discurso, o autor educa de forma consequente. Ele nos lembra as boas maneiras de reificar a felicidade. Lembra-nos o passado e recria formas alegóricas de construir o futuro através da nostalgia da vida. Vejamos como em «o suspiro dos comboios», um dos subcapítulos de *Terra Sonâmbula*, Tuahir promove um ambiente que o faz refugiar-se nas entrelinhas do passado para convocar a paz, o sossego e o bem-estar, ainda que aparentemente:

– Às vezes me apetece arrumar este machimbombo como eu fazia com a estação. Mas agora não vale a pena.

– Não vale a pena porquê?

– Também não vale a pena responder. Vê esse apito?

E tirou do bolso um velho apito. Era um amuleto que o tinha acompanhado todos aqueles anos.

– Leve para lhe dar sorte. (TS: 150)

O apito evocado simboliza, nesta história, uma espécie de instrumento da voz de comando para o fim do sofrimento. Uma espécie de arma poderosa para o ordenamento social, para que o mundo pare e reflecta e devolva aos homens a humanidade perdida nos escombros da guerra.

Da mesma forma, a água e a chuva são temas que ocorrem nas narrativas de Manuel Lopes e de Mia Couto com enfoque fantástico e maravilhoso, por um lado, e têm uma conotação de revolta e de mudança do rumo da vida, por outro. Ocorrem como manifestação de revolta porque tanto em Cabo Verde como em Moçambique vivia-se um clima de tensão social que era fundamental destruir para devolver aos povos o sentido ético das culturas.

Manuel Lopes trata a temática da ruptura de forma interessante. Põe em confronto a água doce e a água salgada para mostrar a oposição que elas representam. Vejamos como, de facto, o escritor coloca em evidência esse aspecto no seu texto, tendo em conta as ideias opostas de Joquinha e Mané Quim: «Não se podiam encontrar e caminhar juntos, porque essa água salgada ou doce separava-os, colocava cada um no seu caminho: o caminho do mar e o caminho da terra» (CB: 190). Tal oposição surge para mudar a tendência à evasão cabo-verdiana que era um factor de empobrecimento cultural do arquipélago. A esse respeito, Manuel Lopes diz o seguinte na entrevista que concedeu a Michel Laban: «o propósito de fincar os pés na terra provinha da consciência duma dualidade própria, duma cultura bem caracterizada» (*apud* Laban, 1992: 83).

A viragem em relação ao tipo de cultura que se vivia em Cabo Verde inicia-se com a criação da revista *Claridade*, que motivou a divulgação de uma nova consciência de ser do homem cabo-verdiano, através da publicação de textos literários escritos à luz de uma visão realista introduzida por esta revista.

Uma resposta de Baltazar Lopes a uma pergunta da entrevista concedida a Michel Laban mostra claramente qual era o propósito principal da revista *Claridade*: «A nossa reacção, evidentemente, era de não aceitação..., no sentido de não continuarmos aquele tipo de cultura, porque era uma cultura desinteressada, desinteressada do ponto de vista cabo-verdiano» (*apud* Laban, 1992: 24). Nota-se, portanto, essa preocupação no texto de Manuel Lopes:

Não queres sair daqui, ahn? Pois tu vais, tu vais e já não voltas mais. Dize que eu é que disse. Sentido na cabeça de rapaz é como mosca de burro: tanto morde que bicho perde tino. Já fui rapaz também. E se não fiquei em São Vicente



é porque não tinha criação nem sangue pr'áquelas bazofarias. E mesmo assim ia perdendo a alma... (CB: 66)

Esta resposta é intrinsecamente revoltosa em relação ao tipo de cultura que havia sido implantado em Cabo Verde. Como se pode depreender, a razão fundamental tinha que ver com a valorização da Mãe-Terra. A ideologia de Nhô Lourencinho, experiente pela idade e pelo conhecimento, gira à volta do não abandono, pois ele considera-se sem «sangue» para as «bazofarias», por isso, se tivesse ficado em São Vicente, longe da sua região, ia perder a alma. Esta última expressão tem uma conotação muito profunda ao nível antropológico e ideológico, mas também do ponto de vista étnico e linguístico. Baltazar Lopes fala, na sua alocução, de uma cultura «desinteressada», pois não era benéfica para os interesses da nação e da realidade cabo-verdianas.

Manuel Ferreira publicou em 1989<sup>41</sup> um estudo sobre o surgimento e natureza das literaturas africanas de língua portuguesa. Nesse estudo, Ferreira propõe que, ao abordar a literatura africana de língua portuguesa, se deva ter em conta quatro momentos fundamentais. Em primeiro lugar, destaca o momento caracterizado pela produção teórica-imitativa, como resultado do processo de «alienação» cultural. Isto é, trata-se de um período de absoluta absorção dos modelos europeus.

O segundo momento decorre do facto de o escritor desenvolver uma capacidade que lhe permite perceber a realidade. Nesta fase, o escritor constata uma certa desconexão entre a teoria e a prática, entre o discurso e a vivência. Começa a perceber que a literatura produzida no seu meio não tem nada que ver com o seu contexto sociocultural. Por isso, surge a partir dessa altura uma utopia que se manifesta em textos, pondo em evidência os acontecimentos do meio

---

<sup>41</sup> Cf. Manuel Ferreira (1989: 33) «Dependência e individualidade nas literaturas africanas de língua portuguesa». In *O Discurso no percurso africano*. Lisboa: Plátano Editora. Neste texto, Ferreira apresenta a sua percepção em relação ao fenómeno da «dependência e individualidade» da produção da poesia africana nos países falantes da língua portuguesa, tendo em conta os aspectos que caracterizaram as suas culturas, intensamente reprimidas durante o período da colonização, e a viragem verificada com a tomada de consciência sobre os valores populares pelos intelectuais africanos.

social e cultural. Começa a manifestar-se um sentimento claro da necessidade de recorrer à literatura diglósica, à luz da teoria da construção da nação. Surge a necessidade de valorizar a cor da pele e a condição social como objectos líricos.

A transição do segundo para o terceiro momento revela-se pelo desenvolvimento, no escritor, da consciência de colonizado. Com efeito, ele direcciona o seu discurso literário ao meio antropológico e ao seu universo topográfico. Este momento é fundamental porque começa um certo afastamento, uma espécie de fratricídio entre a cultura europeia e as literaturas africanas, entre o canonismo e o regionalismo. O nível tonal do discurso sobe, da narrativa programaticamente abstracta, vazia de contexto, «marginal da realidade», se quisermos usar as palavras de Erich Auerbach (2004: 482), para uma tendência pragmático-realista, marcada pela afirmação da identidade terrena.

Finalmente, o quarto momento coincide com o período histórico em que as nações africanas se tornam independentes. Durante esse período, o escritor africano ganha uma autonomia própria, tanto ao nível da liberdade na produção de textos como na abordagem de temas orientados para as realidades endógenas do continente e dos países.

Cada uma das fases de desenvolvimento da literatura foi caracterizada por grandes desafios. O caso cabo-verdiano é interessante, tomando em consideração que os frequentadores da escola claridosa tinham a consciência das dificuldades que iriam enfrentar ao longo do trajecto. Essa consciência fez com que eles compreendessem a sua razão de ser e, por isso, lançassem as bases para a implantação das raízes nas profundezas da realidade social especialmente viradas para o futuro. Nesse sentido, Aguinaldo Brito Fonseca declara nos seus depoimentos o seguinte:

O movimento claridoso, atentos os condicionalismos vários que o cercaram e o contexto em que apareceu, teve a pujança suficiente para romper com o passado e lançar pontes para o futuro, apontando caminhos e deixando pistas para orientação de todos os que vieram depois. (Fonseca, 1992: 256)<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Depoimentos feitos na entrevista concedida a Michel Laban (1992). *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engº António de Almeida.

Na verdade, o texto de Manuel Lopes rompe com a tradição literária instalada em Cabo Verde. Cria situações inéditas, indizíveis em tempo da ditadura. Por exemplo, quando afirma que «O destino neste mundo era para uns: pedir – para os outros: dar» (CB: 40), está a denunciar claramente a problemática da dependência do negro – o povo cabo-verdiano – em relação ao colono branco – João Joana. Foi este espectro da dependência económica, cultural e linguística, que o escritor cabo-verdiano procurou romper através da literatura.

Ao nível da ideologia das personagens, poder-se-ão encontrar algumas semelhanças entre Mané Quim, de *Chuva Braba*, e Kindzu, de *Terra Sonâmbula*. No primeiro caso, a ideologia da personagem protagonista tem que ver sobretudo com a dimensão do amor que nutre pela terra. A sua recusa à proposta do padrinho Joquinha revela uma viragem decisivamente ideológica. Há aqui uma atitude de mudança da forma de ser e de fazer a vida.

No diálogo com Manuel Lopes, Michel Laban regista um depoimento importante que pode conduzir a esta conclusão:

A «filosofia» de Mané Quim tem a dimensão do seu amor ou apego à família e à terra, e regula-se pela esperança da chuva. É claro, há sempre um limite, o qual pode determinar o abandono. Acontece que, no seu âmago, duas forças lutam que se exteriorizam no combate Joquinha/Lourencinho em duas frentes simultâneas, nos sonhos de Joquinha e de Mané Quim, o diálogo e a perseguição, no último capítulo de *Chuva*. Note-se que a faca que nhô Lourencinho, no sonho de nhô Joquinha, dá a este para «matar» o afilhado é um facão de mato que cheirava «a flores decepadas, a rosas brancas, a estrume também, e a húmus, a musgo, a hortelã-pimenta, a terra molhada»... O diálogo em forma lateral dá à cena uma tonalidade irreal, sendo a «eloquência» dos dialogantes um reflexo do estilo utilizado pelo sonhador, que não pelo interlocutor intruso mesmo no uso da palavra... (Laban, 1992: 97)

A questão da sedentarização será a maior conquista do cabo-verdiano, a manifestação do desejo de limitar as práticas diaspóricas que sempre caracterizaram a população arquipelágica. Na verdade, a partir da altura em que o

intelectual cabo-verdiano toma consciência da necessidade de construir os pilares da sua própria cultura, começa a manifestar «um acordar», conforme explicita o próprio Manuel Lopes (*apud* Laban, 1992: 66). Quer dizer, foi a partir dessa altura que, no cômputo geral, a manifestação ideológica viria a exteriorizar-se no surgimento de uma força intelectual consciencializada sobre as questões da nação, muito por conta da criação da revista *Claridade*.

A tendência para uma consciência nacionalista é visível em muitas passagens de *Chuva Braba*. Note-se, por exemplo, a seguinte frase pronunciada por uma personagem numa clara crítica à tortura: «Esta coisa de dar de chicote é que não está consoante» (CB: 157). O «chicote» foi usado como instrumento de tortura e coação na vigência do regime colonial. Por isso, denunciar isto em 1936, em pleno tempo da ditadura salazarista, significa, no mínimo, uma atitude de coragem intelectual e de revolta. Significa um grito e uma manifestação evidente da ruptura com os métodos de produção literária então vigentes.

Com alguma razão, os claridosos desempenharam um papel preponderante nessa esteira, como afirma Gabriel Mariano, na entrevista que concedeu a Michel Laban: «A nós, em Cabo Verde, o problema que se nos punha não era o de regressar às origens, porque nós estávamos nas origens e as origens estavam em nós: era simplesmente de nos sintonizarmos com elas» (Mariano, 1992: 319). Ou seja, a questão fundamental tinha que ver com a necessidade de discutir, através da literatura, os problemas do povo, esgravatar a terra em busca da identidade cultural própria.

A exaltação de uma consciência de amor à pátria funcionou, igualmente, como uma espécie de luta contra a opressão, contra a expropriação da terra. E assim, o surgimento dos claridosos constituiu uma força impulsionadora do desenvolvimento da literatura bem como da evolução do sentido da crítica com a qual «semearam o chão de Caboverde (sic)» (Mariano, 1992: 325). A partir da produção literária, surgem novas maneiras de olhar o mundo. As personagens que corporizam as narrativas desenham cenários interpretativos da vida e traçam um quadro alegórico do possível quotidiano e do futuro.

O assimilacionismo constituído e instituído pelo sistema colonial português em muitos dos países africanos sob a sua dominação punha em causa os valores

linguísticos e culturais da população, impondo-lhe os valores europeus de origem portuguesa. Essa prática visava, entre outros aspectos, fazer com que os africanos tivessem uma forma de ser e de estar, do ponto de vista de pensamento, bem como da sua acção perante a visão do mundo, diferente de negros autóctones, mas como simulacro de personalidade branco-portuguesa, através da histórica imagem dos assimilados, como sustenta Russel Hamilton<sup>43</sup> (2000: 14). Um dos exemplos mais evidentes da tentativa de uma acção civilizacionista em África consistiu no ensino, logo à chegada dos portugueses, da língua portuguesa. Russel Hamilton (2000: 13) lembra-nos que o primeiro africano a expressar-se em língua europeia terá sido Mbemba-a-Nzinga, Rei do Kongo, que, no século XV, adoptou Afonso como seu nome cristão. Nessa altura, o rei manikongo mandou a sua primeira carta escrita em português para D. Manuel, rei de Portugal.

A ruptura nas obras de Manuel Lopes e Mia Couto corresponde, no contexto a que cada uma diz respeito, a uma espécie de iniciação que, no plano da criação literária, se exprime sobretudo por uma angústia que toma frequentemente a forma de alegoria. Aliás, o pensamento alegórico, pensamento obsessivo, corresponderá em literatura a uma expressão psicanalítica, uma vez que tanto a alegoria como a psicanálise pretendem interiorizar o intuitivo, o que não está claramente exposto.

Em *Terra Sonâmbula*, a abordagem que o texto faz circunscreve-se num vasto leque de reflexões que resultam da conjectura das personagens romanescas. Esta situação ocorre, igualmente, em *Chuva Braba*, embora a narrativa não privilegie a criatividade linguística, em contraponto com o que acontece na obra de Mia Couto. Seja como for, as duas obras tratam a temática da ruptura usando vias sinuosas, enriquecidas pela utilização da meditação baseada em imagens que provêm, muitas vezes, dos sonhos das personagens.

---

<sup>43</sup> Cf. «Introdução». In Maria do Carmo Sepúlveda Campos (2000: 11-35). *África e Brasil: letras em laços*.

## CAPÍTULO TRÊS

### REALISMO E FICÇÃO EM PROSA LITERÁRIA

#### 1. Introdução

Este capítulo constitui o centro da nossa atenção no domínio da pesquisa comparada em torno dos romances de Manuel Lopes e de Mia Couto. As realidades narrativizadas nas duas obras emergem da necessidade de contar histórias a partir das vivências do quotidiano das sociedades. Nota-se nos dois escritores a arte de contar por meio de encadeamento de factos e pelo ajustamento das personagens com o espaço físico e cultural em determinados instantes diegéticos dos mundos ficcionais das narrativas.

Maria Sofia Pimentel Biscaia (2005: 358-359) discute a problemática da terminologia classificatória do «realismo mágico» africano, que, na sua óptica, ainda está em processo de construção e conceptualização. Nessa discussão, Biscaia coloca a hipótese de que o realismo africano possa ser designado «realismo espiritual», fazendo referência aos estudos realizados por Kwame Anthony Appiah, em 1992, que se empenharam na distinção do realismo subjacente à narrativa africana do realismo mágico da cultura latino-americana.

Por seu turno, Maria Glenadel Gnanni Ernesto, num artigo intitulado «Morte e solidão em a velha e a aranha», fazendo referência ao conto escrito por Mia Couto, alerta para o facto de que «o género fantástico é uma tendência das obras de ficção atuais, ao afastar-se da representação direta da realidade primeira e criar um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real, mergulhado no terreno dos mitos e da fantasia» (Ernesto, 2002: 1).

Notam-se certas indecisões teóricas neste campo dos estudos literários, mas poder-se-á considerar que o «fantástico» e o «realismo maravilhoso», na literatura africana, devem ser vistos tomando em consideração as diferentes acepções destes termos, tendo em conta a definição clássica, proposta por autores europeus, e o imaginário africano.

Na sua obra *O discurso no percurso africano I*, Manuel Ferreira associa as características peculiares dos autores à ideia de que a literatura africana baseia-se na inesgotável riqueza natural que as culturas e as realidades quotidianas fornecem à arte. Manuel Ferreira traça algumas linhas tendenciais e interpretativas que caracterizam o discurso dos intelectuais a partir da primeira metade do século XX, com o surgimento de vozes de escritores fundadores de revistas literárias em alguns países africanos, com destaque para Cabo Verde e Moçambique. Foi deste modo que em Cabo Verde surgiu uma constelação de intelectuais que, em 1944, fundaram a revista *Certeza*, dando origem ao movimento literário que liderou o processo de mudança em relação à necessidade de tomada de consciência perante as diferentes realidades da vida dos cabo-verdianos.

A partir desta altura, a ficção escrita é fortemente enriquecida, segundo Manuel Ferreira (1989: 35), pelas línguas nacionais africanas. A incorporação das línguas nacionais africanas na literatura visava, entre outros aspectos, iniciar um movimento de educação «clandestino» sobre a identidade nacional, publicando textos de estrutura ficcional – narrativos e líricos – que se afastavam da norma colonial. Esta atitude viria a ser fundamental para veicular as culturas e vivências «misteriosas» dos africanos. O processo da inventividade assenta nos problemas da vida das pessoas. É, na verdade, na forma como as pessoas se comunicam, na sua expressão cultural onde a criatividade toma a posse dos materiais linguísticos e extralinguísticos que o autor aprovisiona e posteriormente aplica-os em todos os contextos modelizantes da narrativa reivindicativa da literatura africana.

Outros estudos sobre o realismo configuram um campo bastante importante, que nos permite reflectir em torno da realidade africana, ancorada sobretudo nos dois textos que corporizam o presente trabalho. As abordagens realistas a partir do século XX mesclam os «estratos populacionais e as suas diferenças formais», pois tratava-se de uma época de grandes transformações em todos os campos de conhecimento humano e científico, em que já não se podia falar de «povos exóticos», se quisermos usar a terminologia de Erich Auerbach (2004: 497). O estudioso defende esta posição citando Flaubert que na sua

actividade romanescas «sofria pela escassez de fundamentos válidos» (Auerbach, 2004: 496) para a sua actividade literária. Entendemos que «fundamentos válidos» correspondem ao real quotidiano das pessoas. Portanto, a literatura passa a alargar o seu campo de investigação alimentando-se do insólito constituído pelas vivências. O ensaísta conclui que o romance veio revolucionar o processo de «interpretação da realidade», uma espécie de «mimesis» (ibid.: 498) que foi sustentada por Stendhal e Balzac ao «tomarem personagens quaisquer» numa autêntica coexistência de estilos, colocando ao mesmo nível o sublime e o simples.

Nas obras que estamos a analisar, essa coexistência verifica-se de várias maneiras. Por um lado, nota-se uma variedade de personagens de todos os estratos sociais. No Caso de *Chuva braba*, citam-se as figuras de João Joana e de Joquinha que representam um estrato social civilizado, homens do poder e, no contraponto, Mané Quim e outras personagens da sociedade mais baixa. Em *Terra Sonâmbula*, o estrato baixo é representado por todos aqueles que sofrem as consequências da guerra, o povo nas aldeias, incluindo o próprio Kindzu, protagonista e narrador da história. Em contrapartida, a classe alta é reservada aos governantes, aos políticos e aos comerciantes, que detêm privilégios sociais importantes.

Ao nível da localização territorial dos romances, salienta-se o recurso às geografias mais desfavorecidas, às regiões agrestes, às aldeias, às regiões exóticas. Os pensamentos stendhaliano e balzaquiano assentam no paradigma do realismo moderno que pressupõe a abordagem literária em torno das «ocorrências quotidianas em baixos estratos sociais», se quisermos usar as palavras de Fernanda Luísa da Silva Feneja (2007: 14).

Tendo em conta o paradigma socializante da abordagem da literatura, Stendhal surge, nesta óptica, como o precursor do realismo moderno que coloca em evidência os aspectos da vida, pondo o homem no centro das atenções romanescas. Com efeito, a origem conceptual do realismo está intimamente ligada à vertente social e opõe-se, ao tratamento «figural» (Auerbach; 2004: 500) da realidade que caracterizou a Antiguidade Clássica e a Idade Média. Portanto, conforme clarifica o autor que temos vindo a citar, «já não se trata do Realismo



em geral, mas da medida e espécie da seriedade, da problematicidade e da tragicidade» (Auerbach; 2004: 501) na abordagem dos temas realistas.

Os textos produzidos põem em relevo a força expressiva como resultado da capacidade que a literatura tem de, através da palavra, produzir imagens e símbolos, negligenciando-se a linguagem culta e cuidada e recorrendo, fundamentalmente, às formas tradicionais da oratura<sup>44</sup>, bem como ao discurso coloquial e proverbial. Vão nesse sentido as seguintes afirmações de Manuel Ferreira, colocando os seus pontos de vista em relação ao contexto africano, geografia que nos interessa tratar neste momento:

Então a partir do momento em que se instala no pensamento dos grupos avançados a ideia definitiva e concreta da independência nacional, de uma enraizada identidade nacional, a partir daí, em que o sujeito se afirma epicamente e o objecto de desejo é a irreversível independência nacional, a língua portuguesa aplicada nos textos literários africanos sofre perturbações enriquecedoras com a ejeção das mais diversas contribuições linguísticas oriundas das línguas africanas ou da criatividade popular. O texto, a partir de certo momento, é um festival expressivo, colorido e vivificado. (Ferreira, 1989: 35)

Esta forma de conceber a literatura mobiliza forças para denunciar as condições de vida e situações sociais, uma espécie de arma política reformista ou revolucionária, para moldar atitudes e combater práticas depressivas da vida social. O texto sustenta-se, pragmaticamente, pelo domínio da descoberta de novas formas de viver, uma presumível utopia capaz de iluminar os caminhos do futuro, através da enunciação e da denúncia dos problemas actuais.

Roland Barthes, citado por Muniz Sodré (1973: 8-9), tem um pensamento interessante relativo à definição do papel que se pode conferir ao romance. Para

---

<sup>44</sup> O artista verbal na oralidade está mais pressionado pelo público que o rodeia do que o artista verbal da escrita (cf. Rosário, 1989: 52). Na relação língua/fala, a literatura escrita busca a objectividade ao nível da fala, enquanto a literatura oral vai buscar ao nível da língua. Nestes termos, a oratura torna-se fundamental para a transmissão de saberes e para perpetuar os hábitos e valores, crenças e práticas culturais.

este estudioso, quando se está perante um romance, a percepção que se tem da mensagem *a priori* não é a concepção de literatura, muito menos do significado «romance», mas «as palavras e a sintaxe de um sistema que é a língua utilizada como instrumento de comunicação pelo homem comum no interior de uma comunidade linguística». Ora, isso faz crer que, de facto, o romance foi concebido como instrumento operante de comunicação.

Segundo este ponto de vista, convém compreender que a produção de uma literatura realista pelos países africanos, a partir da primeira metade do séc. XX, alicerça o desejo de descrever o mundo de modo objectivo, evitando a repetição dos modelos clássicos. Em consonância com a realidade causticante ou sub-humana, as obras de Manuel Lopes e de Mia Couto procuram concretizar esse sentimento, edificando outras realidades compensatórias ou correlativas às vivências, ao quotidiano das diferentes camadas da sociedade.

Ao estudar a obra coutista, Ana Mafalda Leite encontra nas personagens representativas do romance características típicas de uma literatura crítico-realista, na qual o escritor problematiza e configura «os enquadramentos e ajustamentos culturais<sup>45</sup> das minorias do país» (Leite, 2003: 65), criticando a forma de exercício do poder, os desvios verificados não só em relação à conduta perante a coisa pública, à ética e deontologia profissionais, como à perda de valores mais elementares de orientação social, acentuando a imoralidade praticada pela figura do administrador, por exemplo, em *Terra Sonâmbula*:

Foram as promissoras ameaças do administrador no fecho do comício. Depois, para levantar a poeira sem mexer na areia, o administrador se abateu sobre o secretário lhe lançando acusações de desvios e abusos. Assane foi preso, sujado por mil bocas. Na prisão lhe bateram, chambocado nas costas até que as

---

<sup>45</sup> Referimo-nos à cultura na acepção defendida por Terry Eagleton (2003: 52), como «complexo de valores, costumes, crenças e práticas» que constituem o conjunto de factores com que se identifica uma determinada sociedade ou um grupo específico de indivíduos. Nessa perspectiva, e segundo os propósitos do nosso trabalho, incluímos uma visão mais profunda no domínio da articulação das práticas quotidianas, associando o conhecimento que constitui o saber empírico das sociedades, a crença, a arte, a moral, bem como as leis que regem o funcionamento das sociedades.

pernas se exilaram daquele sofrimento que lhe era infligido. Perdeu o sentimento<sup>46</sup> da cintura para baixo. (TS: 62)

É caso para afirmar que quem «detém os tesouros do mundo é realmente patrão, qualquer que tenha sido a maneira como deles se apropriou» (Kierkegaard, 1959: 49). A narração das acções e do perfil do administrador enquadra-se no domínio da ficção, por meio da qual o autor procura fazer o aproveitamento dos aspectos de pormenor da vida política, no contexto da guerra, para matizar um universo simbólico, uma espécie de reinvenção do país a partir dos seus alicerces estruturais.

Tendo o conjunto dos textos um plano alternado de apresentação – onze<sup>47</sup> capítulos e onze cadernos de Kindzu –, *Terra Sonâmbula* é um repositório de episódios compactos, com uma construção engenhosa. Aquela população que sofreu os vexames da guerra, despojada dos direitos de convivência e de liberdade, sem abrigo condigno e desprovida de bens e meios de consumo e de sobrevivência, encontra espaço na narrativa para exprimir com vivacidade e fluidez, com eloquência criativa, os sentimentos de angústia, dor e esperança. Se as personagens são objectos de concepção artística, elas próprias tomam a liberdade de «criar» motivos e expressão adequadas, hermeneuticamente não opacas, que reproduzem pensamentos e sentimentos da comunidade.

Embora a noite, a sombra e o sonho, bem como os fenómenos meteorológicos sejam uma combinação que domina grande parte da moldura textual, tanto em *Chuva Braba* como em *Terra Sonâmbula*, este simbolismo não inibe, antes propicia, a inscrição textual da realidade mais objectiva das personagens, nomeadamente as consequências da seca prolongada e das enxurradas, em Cabo Verde, e a problemática da guerra dos 16 anos em Moçambique.

---

<sup>46</sup> De acordo com Susanne Langer (1953: 28), a significação do termo «*sentimento*» deve ser tomada no sentido mais lato e entendida como tudo o que possa ser sentido: desde a sensação física, de prazer ou dor, excitação ou calma, até às emoções mais complexas, às tensões intelectuais ou às tendências sentimentais».

<sup>47</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2010: 489) afirmam que o onze é número especificamente sagrado nas tradições africanas.

Obviamente, as construções criativas subjacentes nos romances de Manuel Lopes e de Mia Couto denotam uma estreita relação contextual que resulta da textura interactiva dos assuntos reajustados e ideologicamente refinados, com propósito não apenas estético, mas também com o objectivo de configurar uma crítica social, visando uma atitude activa perante aquelas realidades. Veja-se, por exemplo, como as duas dimensões se entrelaçam no seguinte extracto de *Terra Sonâmbula*:

[...] por entre as brumas do sonhado, vi um galo se aproximando. Era Junhito, quase eu ia jurar. Porque no inverso dos outros, ele se humanizava, lhe caíam penas, cristas e esporões. [...] O que sucedeu, seguidamente, foi que surgiram o colono Romão Pinto junto com o administrador Estêvão, Shetani, Assane, Antoninho e milicianos. Vinham armados e se dirigiam para Junhito, com ganas de lhe depenar o pescoço. Cercaram o manito, [...] Junhito me chamou. Eu me olhei, sem desconfiança. Mas o que em mim vi foi de dar surpresa, mesmo em sonho: porque em meus braços se exibiam lenços e enfeites. Minhas mãos seguravam uma zagaia. Me certifiquei: eu era um naparama! Ao me verem em minha nova figura, aqueles que maltratavam o meu irmão se extinguíram num fechar de olhos. (TS: 219)

O narrador vivencia, através do sonho, as peripécias e todo o sofrimento por que passou o seu irmão, Junhito. E, porque lhe foi outorgada a voz através da literatura, descreve com exuberância, mas também com verosimilhança, os actos e atitudes desse momento inédito provocado pela guerra. O velho Taímo, pai de Junhito e de Kindzu, prenuncia o sofrimento do seu filho, num tom de temor, mas não de resignação, por causa da prolongada guerra e das atrocidades que ela semeia no seio da sociedade. No lugar de redimir-se perante a situação desoladora em que se encontrava, ganha, pelo contrário, ânimo para anunciar a sua morte: «não viverei jamais». Taímo vaticina o desaparecimento do filho, Junhito, pois pelos acontecimentos do quotidiano, pela experiência e pela profecia que o tempo da vida lhe conferia, adivinhava a morte de alguém da família: «Alguém de nós vai morrer [...] quem vai receber esse apagamento é um de

vocês, meus filhos» (TS: 20). Não havendo dúvida do que vai acontecer, aponta o filho mais novo, o Junhito.

A passagem da estética clássica e romântica ao realismo, mais sensível às realidades do quotidiano, implicou a transformação identitária das sociedades, adoptando comportamentos e atitudes no sentido de uma cada vez maior abrangência e responsabilidade da consciência geral da nação.

Ao nível de Cabo Verde, a literatura teve uma tendência performativa que resultou da capacidade que os escritores tiveram de ludibriar a censura, fazendo passar mensagens políticas sob uma codificação que não tornasse o discurso opaco, reorientando a mensagem literária para outro tipo de enfoque, não necessária e exclusivamente para um interlocutor restrito, mas para um público leitor mais alargado, sem restrições impostas pelos modelos.

Os romances de Manuel Lopes e de Mia Couto exploram as funções operatórias da subjectividade e da objectividade que coabitam nos mesmos espaços narrativos de forma indissociável. Os dois romances são instrumentos fundamentais para a caracterização do realismo como um dos mecanismos de representação da complexidade humana. O realismo, assim como o lirismo, são elementos que possibilitam a construção de uma «superestrutura textual» (Van Dijk 1997: 142) fluida e flexível, uma sintaxe narrativa esteticamente compósita.

Com *Chuva Braba*, Manuel Lopes materializou o seu pensamento autoral, não se limitando à reprodução de fórmulas artísticas meramente retóricas, mas contemplando e reproduzindo artisticamente os fenómenos vivos. Alberto Carvalho, recuperando o pensamento realista consagrado pela revista *Claridade*, coloca a questão nos seguintes termos:

A passagem do classicismo-romantismo da burguesia humanista liberal do Séc. XIX para o realismo sensível às realidades do quotidiano povo, na década de 1930, consiste então num recorte sincrónico que deslocou o sentido da identidade e «autenticidade» de uma sincronia conceptualizada no segundo quartel do Séc. XIX para outra rigorosamente actual. (Carvalho, 2010: 202)

As manifestações culturais de Cabo Verde não foram singulares e exclusivas. O surgimento do *Boletim Oficial*, em 1854, possibilitou, igualmente, a

instalação da imprensa em Moçambique. Por isso, a partir do dia 9 de Abril de 1868, é criado o primeiro periódico intitulado *O Progresso*. «Os progressistas» criaram colunas e secções literárias e de arte na imprensa. Mais tarde, surgiram páginas de periodicidade semanal, em *O Africano* (1877), *O Vigilante* (1882), *Clamor Africano* (1892). Porém, os baixos níveis de escolaridade<sup>48</sup> da maior parte dos africanos, e particularmente de Moçambique e Cabo Verde, agravados pela diversidade linguística e pela ausência de uma política de ensino consentânea com as distintas realidades, terão sido factores de desaceleração dos processos de mudança mais radicais.

Consciente desta realidade e imbuído de nacionalismo cultural, Mia Couto adquire, mais tarde, afecção imaginativa e de sonho, em comunhão com a realidade. Abandona as noções de passado, presente e futuro, e caminha pelo quotidiano, descrevendo os efeitos da guerra como se fossem o eterno, o invulgar, o principal fenómeno que ocupa os corredores do tempo. O nebuloso mundo das hostilidades que mais o arrebatava, que mais o comove, assume em *Terra Sonâmbula* um sentido ficcional e essencialista.

---

<sup>48</sup> A este fenómeno acresce-se outro factor importante: a ausência de uma bibliografia sustentável e uma acentuada falta de hábitos de leitura por parte da população. Júlio Navarro e António Sopa afirmam que «a grande parte dos livros, editados imediatamente no período posterior à Independência do país, pertencem ao Instituto Nacional do Livro e do Disco, ao mesmo tempo que a edição de carácter propagandístico, constituído pelo livro político e partidário, tem um peso excessivo na produção editorial nacional». Isto quer dizer que a produção de uma bibliografia de interesse cultural, científico e histórico era deveras escassa. A literatura que constituiu a base de criação da colecção *Autores Moçambicanos*, da qual emergiu a Associação dos Escritores Moçambicanos, «ocupa um lugar privilegiado» na literatura infanto-juvenil. Logo, o espaço para uma actividade investigativa e crítica nacionais «é ainda muito pequeno» (cf. Navarro e Sopa 1998: VII). Por outro lado, e por esta ou outra razão que explicam a ainda incipiente literatura moçambicana, está o facto de a actividade literária se confundir com a actividade desenvolvida pelos historiadores contemporâneos (cf. Chabal, 1994: 8). Em entrevista a Calane da Silva, Patrick Chabal clarifica que a relação da literatura com a história não significava qualquer tipo de problema do ponto de vista de censura, porque afinal, o «partido não põe barreiras de espécie nenhuma», o que se verifica é que há uma espécie de «autocensura» por parte dos escritores, porque havia necessidade em que as pessoas comesçassem a «preocupar-se com as raízes, não ter medo de ir buscar as suas raízes, depois torná-las universais» (ibid.: 228-229).

É no romance que os problemas sociais e do sistema convergem, transformando a obra literária num palco das confrontações ideológicas. Portanto, o romance, de uma forma geral, problematiza as situações vividas nas diferentes comunidades, recorrendo às capacidades de abstracção e de criação das formas de enunciação adequadas para interpretar essas realidades por meio da palavra e da arte.

O método de interpretação da realidade fica à discrição do autor e do leitor. Nestes termos, essa liberdade de sentimentos faz com que a vida extravase o desejo de induzir o romance contemporâneo a qualquer tipo de padrões, a orientação dogmática. Mesmo assim, no princípio, segundo Hernâni Cidade (1939: 31), o romance ficou apegado aos padrões da lírica antiga, «insinuou na poesia» a cientificidade do processo diegético visando alcançar não a liberdade de pensamento e criação da arte, mas, pelo contrário, convocar a alma e despertar as emoções.

## **2. A emigração e o cepticismo**

A emigração, nas literaturas africanas de língua portuguesa, afigura-se uma realidade muito importante. Assume contornos diferenciados em cada espaço e momento. Obviamente, as realidades geográficas e os contextos históricos de Moçambique e de Cabo Verde não são coincidentes. As formas de emigração num território insular ocorrem em conformidade com as necessidades e as realidades da insularidade, da mesma maneira que as motivações num país continental assumem outras dimensões.

Apesar de a emigração ser um fenómeno que acontece em todo o mundo, ao nível dos países africanos, há duas razões que a fundamentam particularmente. A primeira tem que ver com o fenómeno da escravatura. Milhares de pessoas foram deportadas para realizar trabalhos forçados nas grandes plantações de sisal, chá e cacau, e para a exploração mineira, no Brasil, a partir do século XVI. A segunda relaciona-se com o início da prospecção mineira pelos boers e britânicos na África do Sul, a partir do século XX, atraindo muita mão-de-obra da região austral de África. Muitos homens passaram a trabalhar quer por contratos voluntários, quer por recrutamentos obrigatórios feitos pelas grandes

companhias mineiras. No norte, foram abertas outras frentes, principalmente pelas populações vivendo no arquipélago de Cabo Verde, que se deslocaram para a Europa e para a América do Norte em busca de oportunidades de trabalho para a melhoria das suas condições de vida.

Geralmente, as narrativas sobre o fenómeno da emigração usam a técnica da analepse, por causa dos contextos históricos, influenciando os processos de desenvolvimento dos países de origem dos emigrantes. Naturalmente, apesar dos recursos naturais disponíveis nos países africanos, a sua exploração está longe de alcançar os níveis médios atingidos pelas grandes economias mundiais e, na sua maioria, os seus povos continuam a viver abaixo da linha dos índices de desenvolvimento social e económico.

A analepse constitui, portanto, um meio através do qual as narrativas procuram descrever as viagens de aventura, muitas vezes audaciosas. De facto, tanto no romance de Manuel Lopes, em que o Padrim Joquinha, personagem importante na história, que escalara o Porto Novo, «instalando-se na pensão da Maria Lé, casinha de rés-do-chão» (CB: 134), como no de Mia Couto, em que a personagem Kindzu, que se estabelece em Matimati na sua viagem de barco, verifica-se uma certa interacção entre a narrativa de viagem e o romance. Estes fenómenos testemunham a assimilação da viagem pela aventura. Quer dizer, por detrás dos problemas que assolavam os dois países, as narrativas contemporâneas dramatizam um certo espírito de risco assumido pelas personagens. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux dizem que a «mítica» da viagem romanesca é:

[...] a garantia de um stock ilimitado de aventuras empreendidas pelo herói-viajante. Cada paragem – albergaria, casa, cidade –, cada encontro – sentimental, cómico, insólito –, cada país atravessado (ou, no século XIX, cada província), com os seus costumes e os seus usos, são outros tantos momentos, outras tantas ocasiões em que o herói é confrontado com um meio, com personagens estrangeiras que contribuirão para a formação textual e moral do herói. (Machado e Pageaux, 2001: 45)



Curiosamente, estes fenómenos ocorrem de forma diferenciada nos dois romances, dadas as circunstâncias e os contextos em que são produzidos. Em personagens protagonistas, a emigração gera um certo cepticismo, uma dúvida que permite descortinar uma espécie de simbiose entre o sujeito e a história, tomando em consideração que as motivações e pretensões são delineadas com função simbólica. As personagens protagonistas como Mané Quim, em *Chuva Braba*, e Kindzu, em *Terra Sonâmbula*, simbolizam o sentimento das sociedades que, por causa dos problemas que enfrentam no seu dia-a-dia, procuram as soluções mais arrojadas, salvaguardando, porém, os valores morais e histórico-culturais.

Sendo Cabo Verde um arquipélago com características diferentes de Moçambique, as realidades estão em consonância com os contextos históricos em que os seus povos vivem. Desde sempre os cabo-verdianos mostraram-se favoráveis ao desafio, à determinação pelo trabalho e pela reconstrução da sua história intimamente ligada à Terra-Mãe. Por causa disso, Cabo Verde é um lugar onde a vida se divide entre o residir na ilha e o apartar das cercanias do mar para o continente, abrindo-se para o mundo material e psicológico, se quisermos corroborar os depoimentos de António Carreira quando afirma que

[...] nós cabo-verdianos, nos assemelhamos ao cavalo alado: não fincamos os pés na terra, nem chegamos ao céu, vivemos (e muito bem) de idealismo – uma característica dos ilhéus. Fazemos poesia e ficção (bastante válidos), mas descuramos, em regra, as coisas positivas, reais, os ensinamentos da história social e económica, cuja análise permite conhecer melhor o que foi a vida dura, a luta enorme travada com as forças da natureza e com os homens. E a melhor prova de ânimo valoroso do ilhéu é dada quando emigra e trabalha em outras terras. (Carreira, 1983: 17)

António Carreira confirma neste trecho a ideia de que o povo cabo-verdiano vive dois paradigmas diferentes, mas considera ser imprescindível prestar-se atenção ao trabalho feito na perspectiva da luta contra as forças da natureza. A falta de unidade territorial do ponto de vista da constituição física do arquipélago é motivo para as alterações constantes do regime climático e consequente

inconsistência das condições da natureza para a produção e desenvolvimento de actividades vitais para a sobrevivência das pessoas. Daí o surgimento do tal dilema que impele à dicotomia de forças interiores que se fundem na contradição entre o desejo de «sair» e a dúvida de «ficar».

A fácil navegabilidade do mar permitiu que, desde cedo, a emigração de Cabo Verde fosse possível. A partir do século XVI verificam-se as primeiras manifestações de saídas massivas para o Brasil, e dois séculos mais tarde abriu-se a frente dos Estados Unidos da América, encorajada pelos baleeiros e facilitada pela grande circulação local de navios de longo curso.

A partida para os EUA iniciou-se, em fins do século XVIII, quando os baleeiros norte-americanos começaram a pescar nas encostas de Cabo Verde. É por isso que, ao longo do século XIX, se criaram imensas comunidades cabo-verdianas em Boston, Providence, New Bedford, e outras regiões dos Estados Unidos da América. Portanto, assume-se que a fase mais importante do fluxo das comunidades emigrantes verificou-se durante o século XIX. Na sua maioria, deslocaram-se para o continente americano, fixando-se, para além dos Estados Unidos da América (país mais privilegiado), na Argentina e no Uruguai. O segundo país preferido pelos emigrantes cabo-verdianos é Portugal, onde imensas comunidades se fixaram, conforme testemunha o estudo feito por Carlos Fontes<sup>49</sup>.

O outro fenómeno que mais terá contribuído para aumentar o índice de diáspora dos cabo-verdianos relaciona-se com o fim da escravatura no século XIX, quando vários milhares de pessoas são movidos pela falta de mão-de-obra, principalmente no Brasil e em S. Tomé, onde trabalharam como contratados.

Nestes termos, e por causa da sua importância na transformação da estrutura da sociedade cabo-verdiana, o problema da emigração torna-se um tema fundamental para a classe intelectual, que dele tira partido e importantes ilações nos seus estudos, sobretudo literários e sociológicos.

Se, em *Terra Sonâmbula*, se descreve um tipo de emigração de natureza histórica, por causa da guerra, já em *Chuva Braba* são problemas de índole económica que levam Mané Quim a ter de partir com o Padrim Joquinha, por

---

<sup>49</sup> Cf. O site: <http://imigrantes.no.sapo.pt/page2CVEmigrac.html>.

causa de uma prolongada seca e falta de mantimentos que se abateram sobre Cabo Verde.

Muitas personagens testemunham uma vida marcada pela instabilidade e pela inquietação. A descrição que Manuel Lopes faz da natureza, do espaço e das próprias pessoas, bem como o isolamento das diferentes ilhas do arquipélago fazem crer que *Chuva Braba* surge como uma voz metonímica dos diferentes problemas do arquipélago.

O estudo feito por Mónica Maria Serpa Cabral sobre a emigração açoriana mostra que, nas condições de uma vida caracterizada pela insularidade, «a viagem torna-se [...] um destino a cumprir, a consequência inevitável da condição arquipelágica»<sup>50</sup> (Cabral, 2010: 281). O homem transforma-se em objecto de mobilidade perante as forças impulsivas da vida. A personificação das atitudes de Mané Quim salienta a construção de um imaginário social que a ficção literária procura proporcionar. Este facto é similar à realidade portuguesa aludida por Álvaro Pina:

[...] alguns dos romances admiráveis da literatura realista portuguesa da época contemporânea representam «os seus protagonistas singulares ou colectivos, no processo mesmo de pela mudança no espaço procurarem viver melhor, pelo transporte a uma terra distante procurarem satisfação de necessidades materiais e espirituais urgentes». (*Apud* Ferreira, 2004: 193)

A correlação deste facto com a realidade cabo-verdiana leva a confirmar a ideia de que Manuel Lopes terá sido naturalmente influenciado pela leitura de obras de escritores portugueses. Essa analogia reside igualmente no facto de que a proposta de Padrim Joquinha consiste na preocupação de levar Mané Quim para o Brasil, onde ele possa satisfazer as suas necessidades vitais, como se pode ler na seguinte passagem: «Estou-te abrindo o caminho do futuro» (CB: 187). Há uma percepção de que a emigração é um recurso para que o homem prepare o seu futuro. Manuel Lopes afirma em entrevista que o que afinal se

---

<sup>50</sup> Esta situação é similar ao que Padrim Joquinha pretendia fazer com o seu afilhado, Mané Quim, partindo para o Brasil onde se presumia haver melhores condições de vida.

passou com Mané Quim aconteceu igualmente com ele próprio<sup>51</sup>, foi como que o afiar de uma espada com a qual ele sofreria o golpe fatal.

Para lograr os seus objectivos, Joquinha subvaloriza a chuva que cai, porque constitui entrave à sua viagem com o afilhado, usando uma retórica argumentativa nos seguintes termos: «Que valor tem uma chuvinha destas para a vida de um homem, rapazinho? Que valor tem, me dize? A vida não é só isso, não é um aguaceiro que passa» (CB: 187). Note-se, de passagem, que a fundamentação de natureza realista da narrativa é feita com recurso a expressões apropriadas como o uso do diminutivo «chuvinha» e «rapazinho» pretendendo demonstrar a afectividade e sensibilidade do padrinho para com os problemas que o afilhado tinha naquele momento.

Esta tentativa de saída de Mané Quim ocorre como «errância do sujeito em busca da identidade»<sup>52</sup>, considerando que Joquinha toma isso como trunfo heróico essencial para convencer o afilhado, como forma de resolver esse problema imposto pela natureza e que grassa na ilha toda.

Para Joquinha, a justificação de Mané Quim e/ou de Lourencinho não tem o mesmo valor que a travessia para o Brasil, porque para ele, «Quanto a chuva, como também quanto a muita coisa, o mundo está mal dividido» (CB: 188). Mas o protagonista de *Chuva Braba* descreve de forma depreciativa a crença do Padrim como que para sustentar a ideologia de pôr os pés fincados sempre no mesmo lugar.

Trata-se de uma realidade imaginária e psicologicamente marcada pelo amor à terra,<sup>53</sup> que ajuda a construir o universo ficcional da narrativa de Manuel

---

<sup>51</sup> António Loja Neves e Maria Armandina Maia (s/d.: 76): «Quando escreveu *Chuva Braba* tinha consciência de estar a retratar o drama imenso dos cabo-verdianos, ter que partir quando deseja é ficar? Apercebia-se desse drama? - *Claro que sim, o drama existia. Até comigo, a outra escala, deu-se o mesmo quando fomos enviados para Coimbra e não era preso. Sofria a mesma dor, embora por razões diversas*».

<sup>52</sup> Expressão usada por António Manuel Ferreira (2004: 193) a propósito das personagens de Branquinho da Fonseca.

<sup>53</sup> A terra deve ser entendida como uma totalidade complexa física/biológica/antropológica, onde a vida é uma emergência da história da Terra, e o homem uma emergência da história da vida terrena (Morin, 1993: 50).

Lopes. A realidade não é para o escritor um facto apenas material, é também esse agregado de sonhos e imaginação com que erige os pilares da vida, os planos do futuro, e marca, por assim dizer, a sua identidade subjectiva. Neste sentido, o que mais identifica o cabo-verdiano não é o ser material em si, não é o vazio individual e infinito da vida, mas a sua profundidade identitária. Foi isso que fez Mané Quim duvidar da oferta do Padrim Joquinha – que prometera encantamento no Amazonas onde há todas as condições para o prosseguimento da vida do jovem, tributário da «ribeirinha mansa», sua terra natal<sup>54</sup> – com as célebres expressões «quem vai longe perde a alma» (CB: 190); e «Quando não há alma, não há triunfo» (CB: 174).

A partida para outras terras como meio de salvação torna-se uma estratégia utilizada por Manuel Lopes para explorar o lado utópico da emigração, recorrendo a dois elementos da crítica realista que julgamos fundamentais aferir. Por um lado, o papel reivindicativo do protagonista em relação às circunstâncias da vida e ao desejo de encontrar uma solução possível para dirimir os problemas, para ultrapassar os impasses que apoquentam a sociedade; e, por outro lado, a sua ancoragem na realidade substantiva, recusando as políticas de abandono da ilha. E parece ser esta uma característica essencial a reter ao analisarmos a obra de Manuel Lopes, enquanto poeta, contador de histórias e, sobretudo, como romancista, sonhador e co-fundador da literatura modernista cabo-verdiana. José Manuel Leite Teixeira, em *O realismo na escrita poética de Manuel Lopes*, pondera esta atitude como «Viagem de sentido utópico (...) conduzida pela mão da própria poesia» (Teixeira, 2007: 82), caracterizando o autor de *Chuva Braba* como personalidade que inventou a expressão «fincar os pés na terra», no intuito de empenhamento cívico e literário como objectivo programático inquestionável.

Com a sua obra, Manuel Lopes convida-nos à imaginação, ao pensamento criativo, e a encarar a sua acção, enquanto escritor, com uma consciência crítica empenhada. Ele distancia-se da atitude de muitos outros que «falavam de tudo

---

<sup>54</sup> Gaston Bachelard (2002: 9) considera que a «terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental».

menos do povo, do seu meio ambiente, dos hábitos, da sua problemática», como ele próprio diz em «Reflexões sobre a Literatura Cabo-verdiana ou Literatura dos Meios Pequenos» (Lopes, 1959: 15), um artigo inserto em *Colóquios cabo-verdianos*.

Em contrapartida, Kindzu é uma personagem cuja deslocação ocorre dentro do território moçambicano, com o propósito de encontrar condições adequadas não só de sobrevivência, mas, sobretudo, movido pelo espírito de busca de soluções para acabar com a guerra que dilacerava o país e destruía a sociedade. Diferentemente de Mané Quim, cuja tentativa de emigração é motivada por factores de natureza económica<sup>55</sup>, em *Terra Sonâmbula*, as movimentações, quer internas, quer para além fronteiras, são produto de motivações humanas com forte expressão histórica, por causa da guerra. O objectivo de Kindzu não se limitava ao voluntarismo individual; pelo contrário, queria «ser naparama»; isto é, queria juntar-se a homens mágicos para combater o inimigo que movia a guerra. Desejava juntar-se aos «guerreiros de justiças» (TS: 31), dividindo-se «entre a escolha de um caminho de briga e a procura de um caminho calmo, onde residisse a paz» (TS: 31). Na sua óptica, e como que a deplorar a acção belicista, prefere distanciar-se, ensaiando uma fuga inteligente perante a razão de ser e não ser da revolta: «Afinal, eu estava como dizia o cantor da aldeia: *no sossego sou cego; na timaca*<sup>56</sup> *não vejo*» (TS: 31-32). O principal propósito era mesmo encontrar uma solução definitiva, percorrendo o caminho da paz, da serenidade, sem medo de si próprio nem dos outros e da guerra.

---

<sup>55</sup> Luís Romano, um cabo-verdiano no Brasil, considera ser lamentável que as secas ou as estiagens periódicas tenham sido motivo de desaparecimento tanto das tradições como de muitos homens, na medida em que «os campos tornam-se desertos, o homem, quando escapa, irradia-se ou, por força das circunstâncias, é irradiado para outros pontos diferentes e às vezes [...] embarca para longe, à procura de um pão seguro e uma sombra de paz» (Romano, 1954: 79).

<sup>56</sup> Nas línguas locais da zona sul de Moçambique, «timaca» significa conflito, provocação que, muitas vezes, resulta em desinteligências entre pessoas, o que Mia Couto considera, no seu glossário, de «confusão, briga». Henri Junod (1996: 378), em *Usos e Costumes dos Bantu - tomo I*, dá exemplo dos «*timhaka*» que eram resolvidos ao nível dos pequenos distritos ou eram levados à capital, caso o dono da povoação não fosse capaz de os apaziguar.

### 3. Espaços míticos e de encantamento

A toponímia onde decorrem as narrativas de Manuel Lopes e de Mia Couto é constituída por espaços míticos e de encantamento, e também por locais onde a vida assume um outro sentido ontológico no contexto da história e da ideologia das personagens. Por outras palavras, as circunstâncias físicas das ilhas de Cabo Verde e a fisionomia do território moçambicano, associadas aos problemas conjunturais que se vivem, são realidades que as personagens procuram enfrentar no decurso diegético.

Nesta secção, pretendemos mostrar que as sequências diegéticas fundamentais na sintaxe narrativa ocorrem em determinado «espaço físico e social que, ou marcadamente realista, ou predominantemente fantástico, constitui o *ubi* em que se situam os agentes [...] e que mantém com os eventos e os agentes uma relação funcional e semântica (ideológica, simbólica, mítica) [...] relevante» (Aguilar e Silva, 2007: 602-603).

A noção de espaço da narrativa corresponde ao «ser-no-mundo», pressupõe a concepção ontológica do *habitat*, ou seja, a forte ligação existente entre o homem e o lugar que habita. Quer dizer, as personagens inscrevem-se no espaço onde tomam lugar as acções da narrativa. É usual chamar «espaço físico» ou «físico-geográfico» (Leão, 1993: 11) ao local onde ocorrem os actos narrativos, o palco onde as personagens se influenciam mutuamente, assumindo determinados comportamentos. Portanto, o espaço, ao nível da história, é uma recriação do narrador, para permitir a expansão e durabilidade dos actos narrados.

#### 3.1. O *machimbombo* na estrada morta

O romance de Mia Couto relata a história da guerra que assolou Moçambique pouco depois da independência até 1992. Esta história fracciona-se em outras histórias, de nível hipodiegético, ao longo da narrativa principal, atravessando diversos espaços geográficos e culturais, bem como crenças e práticas sociais diversificadas. Os lugares evocados na narrativa são topónimos

mitificados. Um dos espaços matriciais desses espaços é o «machimbombo incendiado», no meio de uma estrada igualmente morta.

Num romance marcado por interrogações e pela indefinição da vida de muitas personagens, o velho Tuahir e o jovem Muidinga são abandonados junto a esse autocarro. E valendo-se da sua experiência, Tuahir desmistifica o enigma que rodeia o local onde foi incendiado o autocarro e concebe-o como único lugar seguro para morar, combatendo o medo e indecisão do Muidinga:

- Estou-lhe a dizer, miúdo: vamos instalar casa aqui mesmo.
- Mas aqui? Num machimbombo todo incendiado?
- Você não sabe nada, miúdo. O que está queimado não volta a arder. (TS: 12)

Numa narrativa como esta, dinamizada pelo deambulismo da viagem, lugares desta tipologia surgem ao longo das várias histórias que a constituem. Assim, grande parte do romance de Mia Couto é substancialmente marcada por uma impressão de espacialidade geográfica do ambiente da guerra. A ideia principal deste ambiente é-nos fornecida pelo título do romance, *Terra Sonâmbula*, no interior do qual se desdobram vários subtítulos que fortalecem, não só essa noção de espacialidade, como também permitem previsibilidade dos cenários que corporizam as diferentes histórias da obra. Neste contexto, os títulos internos do romance são semanticamente definidores do espaço psicológico, que configura as características oníricas da diegese («A estrada morta», «O tempo em que o mundo tinha a nossa idade», «Uma cova no tecto do mundo», «No campo da morte», «As páginas da terra»); do espaço social («Matimati, a terra da água», «O regresso a Matimati») e do espaço que metaforiza o ambiente interactivo das personagens («A lição de Siqueleto», «A filha do céu», «O fazedor de rios», «Juras promessas e enganos», «As idosas profanadoras», «Mãos sonhando mulheres», «Um guia embriagado», «Lembranças de Quintino», «Miragem da solidão» e «Apresentação de Virgínia»).

Como se pode notar nos títulos, as personagens estão revestidas de capacidades que lhes permitem coexistir em situações de instabilidade contínua em relação a si mesmas e, sobretudo, ante as vicissitudes da vida quotidiana. Podemos, deste modo, associar à coexistência a noção de copresença, o que nos



faz crer que o homem, imerso em dificuldades/problemas, não existe como um fim, pois ele ultrapassa «a realidade simplesmente presente na direcção da possibilidade» (Carvalho e Borges, 2002: 192). A sua essência não nos parece ser outra coisa senão a sua forma de existir, a sua adaptabilidade às circunstâncias impostas pela vida, permanentemente marcada pela incerteza insuperável e fundamental. O velho Tuahir e o jovem Muidinga, por exemplo, são prisioneiros de sofrimento e desespero sem alcançar nunca uma situação de total sossego, tranquilidade e liberdade. A sua coexistência com o ambiente da guerra no vasto território do romance faz deles personagens-tipo, representando uma sociedade que também convive com o medo, com a morte e com todas as consequências defluentes da guerra sangrenta e escatológica.

A motivação simbólica dos espaços diegéticos é substancialmente sintetizada pelo conceito da «morte» na sua acepção profunda. Poder-se-ia afirmar que se trata de uma razão de natureza geológica, uma vez que o autor de *Terra Sonâmbula* parece propor-nos um olhar mais aguçado sobre a relação que existe entre o significado da história e respectivo significante que, no seu conjunto, constituem a representação simbólica da narrativa. Há, em nossa opinião, consciência de uma relação vertical entre o espaço da guerra e os efeitos da morte.

A forma como Mia Couto organiza e orienta a leitura do texto é substancialmente interessante do ponto de vista hermenêutico. No princípio do romance, o autor convoca, propositadamente, três citações importantes em forma de epígrafes<sup>57</sup>, uma espécie de enunciação do projecto romanesco. A primeira diz

---

<sup>57</sup> Um ano depois do lançamento da 1ª edição de *Terra Sonâmbula*, Pires Laranjeira (1993: 44) publica um artigo escrito por ocasião da apresentação da obra, no dia 26 de Setembro de 1992, com o título: «Mia Couto: Sonhador de lembranças, inventor de verdades». O artigo é publicado no jornal *Letras & Letras*. Nesse artigo, o estudioso chama a atenção para o facto de o romance ser encimado por três citações importantes, fazendo a seguinte interpretação: «As três epígrafes que abrem o romance, uma da autoria dos habitantes de Matimati, a outra, de Tuahir e a terceira, de Platão, dão o mote a temas intemporais e utópicos, entre os quais se contam a necessidade de sonhar e, portanto, de permanecer vivo e assim mover a terra, ou seja, remover a montanha, neste caso através da união de três espécies primordiais de seres: os vivos, os defuntos e os pescadores (ou homens do mar)».

respeito à fala do narrador: «Se diz daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho» (TS: 7). Esta citação configura uma autêntica metanarrativa explicativa, na medida em que explicita a relação que existe entre o homem moçambicano e a sua própria terra, a partir das crenças de Matimati. Isto é, a razão de ser da realidade sonâmbula da terra tem que ver com o facto de que, enquanto a terra se movia, dando impulso aos espaços e ao tempo, os homens, pelo contrário, «dormiam» de forma mítica, mesmo estando objectivamente acordados.

Esta alegoria da realidade configura a narração filosófica dos muitos problemas que o romance levanta no cerne da sua estrutura linguístico-diegética. Na verdade, a realidade circundante neste romance assenta fundamentalmente naquilo que o próprio autor chama de metáfora comum e vulgar do dia-a-dia<sup>58</sup> dos moçambicanos, na medida em que a história que é veiculada constitui o resultado de um empenhamento no domínio da recriação dos fenómenos que a experiência empírica proporciona.

Chamar «estrada morta» a uma paisagem que atravessa uma terra também moribunda ou sonâmbula, como é caracterizada pelo romance, constitui um trabalho de escrita extremamente profundo no campo de resignificação da realidade. Dizer que a «guerra tinha morto a estrada» (TS: 11) para em seguida afirmar que «a paisagem se mestiçara de tristeza nunca vista» (TS: 11) e que «pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras» (TS: 11), representa uma forma de escrita que remete claramente para a construção do sentido romanesco de alcance cosmológico, reificando ao mesmo tempo o plano realístico da narrativa.

A questão da guerra de desestabilização e das consequências humanas e materiais está claramente presente no segundo parágrafo do romance:

---

<sup>58</sup> Cf. Mia Couto, na entrevista que concedeu a Maria Teresa Horta (1997: 33), do *Diário de Notícias*, editado em Lisboa.

A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagem. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir. (TS: 11)

Do ponto de vista romanesco, este parágrafo é, em nossa opinião, pertinente, na medida em que vai ao encontro dos princípios estruturantes de uma escrita que ultrapassa de longe a intenção contemplativa do texto. Na verdade, a estrutura linguística de *Terra Sonâmbula* tem um alcance descritivo e narrativo profundamente crítico.

É neste parágrafo que se concentram as motivações mais significativas do romance. Temos em referência a «estrada» que, para além de ser um bem físico que sofre os efeitos da guerra, representa um elemento social por onde transitam as pessoas à procura da vida. E ela está solitária, pois «não se entrecruza com outra nenhuma». Ora, parece que não basta que a estrada esteja solitária, pois está, para agravar a situação, «mais deitada que os séculos», isto é, agonizada e gasta. Aqui está o interesse do título que atribuímos a este subcapítulo: «o machimbombo na estrada morta».

O machimbombo não representa apenas o autocarro, nem tão-somente as pessoas que nele se abrigaram e muito menos as que no seu interior jaziam. O machimbombo alegoriza todos os autocarros da vida, tal como a estrada morta configura todas as estradas que a guerra destruiu em seu próprio benefício.

Mas, na verdade, a morte da estrada não é definitiva. Ou seja, nem a imagem da estrada, nem a do machimbombo se apagam. Ela permanece na concepção onírica das pessoas. Por isso, a estrada ganha uma sensação de movimento, humaniza-se e faz mover a terra, o machimbombo e a vida. A segunda epígrafe do romance que representa a fala de Tuahir: «O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanece viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro» (TS: 7) é muito profunda no processo da convocação do sentido.

A partir desta passagem textual, poder-se-á afirmar que, apesar de todas as vicissitudes impostas pelas atrocidades bélicas, a guerra não matou a estrada por onde passa o sonho das pessoas. Pelo contrário, o sonho tem a

responsabilidade de ressuscitar os caminhos, reerguer a esperança. Os homens continuam a viajar, a viajar no espaço e no tempo. Mas também a viajar no pensamento, como se pode ver a partir da fala de Tuahir, quando diz: «É miúdo, estamos a viajar. Nesse machimbombo parado nós não paramos de viajar. Me faz lembrar quando andava no comboio» (TS: 149).

Como se pode depreender, há uma crença motivada pela esperança. O machimbombo na estrada morta não está morto, ainda transporta a esperança de Tuahir e Muidinga. Será, na verdade, a mesma estrada que se estende pelo mar por onde viaja Kindzu. Será o mesmo sonho que transportou Farida na sua viagem irreversível.

Em determinados momentos, o machimbombo surge como local que convoca a reminiscência da vida das pessoas. Essa reminiscência é reificada pela nostalgia do passado que, de alguma forma, aumenta o nível de socialização e faz esquecer, momentaneamente, os problemas contemporâneos de Tuahir e Muidinga. Vejamos o fingimento que atravessa o quotidiano destas duas personagens, que se comportam como autênticos parentes biológicos, perdidos no interior do autocarro, onde eles

[...] se rebolam, em folgações mútuas, alegres tresloucuras. Até que exausto, Muidinga se deita no banco do machimbombo. Fazendo de almofada, se amontoam os cadernos de Kindzu. Antes de adormecer o miúdo passa a mão por aquelas folhas, em cúmplice afago. (TS: 170)

O fingimento das personagens contrasta, significativamente, com a realidade concreta provocada pela guerra, pelo ambiente de desolação e desassossego que envolve muitas personagens vivas e mortas do romance. Repare-se que, no interior do autocarro, vivos e mortos disputam lugares de acomodação. Há uma comunhão intrínseca entre os vivos e os mortos. Tanto a estrada como o machimbombo estão infestados de maldade. No final das contas, estes locais resumem todos os espaços onde o homem habitou durante a guerra, nomeadamente, a terra, o mar e o além.

Quer dizer, Tuahir e Muidinga passam a vida no interior do machimbombo, como aconteceu com muitos moçambicanos que, durante a guerra, dormiam fora

das suas casas por medo de serem raptados durante a noite. Farida refugia-se no mar por medo, tanto da guerra, como da sociedade que a rejeitara por ter nascido gémea, o que é sobejamente recusado pelas crenças tradicionais. E os mortos partilham os espaços com os vivos, como acontece em muitas situações que envolvem os hábitos e costumes das sociedades tradicionais moçambicanas. Aliás, o próprio escritor de *Terra Sonâmbula* reitera a questão de que a morte e a vida são realidades promíscuas<sup>59</sup> no contexto de Moçambique.

Neste pensamento está claramente subjacente a razão de ser do recurso à divisão platónica de pessoas em grupos categoriais, citada pelo próprio Mia Couto no início do seu romance: «Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar» (*TS*: 7). Por isso, concordamos com Elsa Fedra Moreira de Pinto (cf., 1999: 180) que, num trabalho de mestrado sobre a obra de Mia Couto, afirma que a citação de Platão enfatiza a importância dos «homens mortos» no universo psicológico e social dos moçambicanos.

O mais interessante nesta história é compreender o valor semântico da morte da estrada, bem como do próprio autocarro. Quer dizer, tomando em consideração que a estrada é a via por onde circulam pessoas e bens, um recurso económico importante para a vida, para o desenvolvimento de um país potencialmente consumista, pressupõe, por outro lado, o aumento da precariedade das condições humanas. Vistas as coisas neste prisma de pensamento, a morte da estrada simboliza a miséria e a fome, bem como a estagnação do país.

### **3.2. A terra, natureza e o homem**

Nas narrativas de natureza romanesca, confrontamo-nos, geralmente, com personagens que possuem características diversas na sua representação. Por um

---

<sup>59</sup> Falando ao *Diário de Notícias*, em entrevista conduzida por Maria Teresa Horta (1996: 13), Mia Couto realça a questão da relação que existe entre os vivos e os mortos, ao afirmar que «Não há uma fronteira entre a morte e a vida, porque os mortos vivem connosco numa espécie, quase, de promiscuidade. As pessoas, simplesmente, mudaram de estado», uma situação que, na sua óptica, serve como estratégia para a «moralização de uma sociedade que está desgastada».

lado, elas revestem-se de uma atitude cómica, dependendo do contexto social em que estiverem inseridas. Por outro lado, transformam-se em figuras mitológicas, convivendo com deuses e outros seres sobrenaturais e mantêm uma relação intrínseca com os elementos da natureza. Nessa relação dialéctica das personagens com as circunstâncias da vida, a terra e a natureza surgem como geónimos privilegiados para a observação e reflexão sobre a realidade romanesca, tanto em Manuel Lopes, como em Mia Couto.

Algumas personagens de *Terra Sonâmbula* e de *Chuva Braba* notabilizam-se pela criatividade estética no capítulo da sua interacção com a natureza e com a terra. No caso das personagens de *Terra Sonâmbula*, para além de Muidinga e Kindzu que se destacam pela sua centralidade na problemática da guerra, poder-se-ão encontrar outras figuras que têm um empenhamento importante ao nível da história, esforçando-se na procura da identidade e na invenção de um estilo de vida que faça esquecer, pelo menos por alguns instantes, a desgraça individual e social do flagelo da guerra.

Desse grupo de figuras, podemos destacar tanto as personagens vivas, como as personagens mortas, ou seja, aquelas que vivem precocemente a experiência da morte, mergulhadas nela através do sonho e da sua relação com as tradições. As mais velhas, no entanto, encarregam-se de ensinar às mais novas como lidar com a vida e com o sofrimento. No romance, essas personagens são fundamentais para a interpretação dos mistérios da vida, servindo como interlocutores com os seres invisíveis que fazem parte da comunidade espiritual das diferentes etnias.

Pires laranjeira encontra uma divisão binária das personagens de *Terra Sonâmbula*, caracterizando as mais jovens em função da sua «capacidade de sonhar um mundo melhor, de paz e abundância» (Laranjeira, 1993: 44). Note-se, com efeito, até que ponto a própria leitura do texto orienta para esta conclusão de Laranjeira, através da seguinte passagem textual:

Estávamos divididos entre dois grupos. A nossa memória se povoara de fantasias da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro. (TS: 102-103)

O homem africano vive recriando os costumes. Por isso, o seu maior empenhamento reside na capacidade que o homem-adulto tem de tornar o jovem sonhador do seu próprio futuro, levando-o à guisa do imaginário tradicional para a construção da própria identidade à luz dos ritos e saberes tradicionais. Assim, a construção da identidade moçambicana surge como um processo contínuo que tem as suas bases nas vivências e culturas idiossincráticas de Moçambique.

Com efeito, a experiência sobre a vida resulta de um amplo exercício que se promove ao nível prático, quando o homem entra em contacto consigo mesmo e com as vivências. A modernidade da tradição africana é a própria tradição. É constituída, sobretudo, por um laboratório social cujas práticas coincidem com a vida real do homem. Os velhos tornam-se, nesse processo, figuras de relevo para a orientação pedagógica do poder juvenil de renovação e continuidade da praxe baseada em sistemas de vida marcados por rotinas étnicas<sup>60</sup>. Este perfil do homem tem reflexos importantes na adaptação da vida à realidade.

As personagens que protagonizam as principais acções de *Terra Sonâmbula* e *Chuva Braba* enquadram-se claramente na tipologia de personagens cujas figuras jovens desempenham um papel de relevo na valorização da terra e do próprio homem-sonhador, reificando, deste modo, a estrutura linguístico-pragmática do romance. Por exemplo, são as figuras de Muidinga e Kindzu, em *Terra Sonâmbula* e a de Mané Quim, em *Chuva Braba* que levam nos ombros o sonho e a responsabilidade da mudança, às vezes suportando as consequências que resultam do impacto da própria história, resolvem questões ou procuram descobrir o caminho da verdade, descobrindo-se a si próprias e ao mundo circundante ou longínquo.

Note-se que no caso de Cabo Verde, uma terra assolada pelo imenso problema da seca e da fome, é Mané Quim que lidera a narrativa de busca do amor, amizade, bondade e felicidade. É em Mané Quim que a mãe confia a responsabilidade de dirimir os problemas mais complexos da vida.

---

<sup>60</sup> Mia Couto confirma a existência de um certo casamento entre a palavra e a terra (cf. Marques, 1989: 243).

A história de vaca de nhô Sansão (CB: 71-72) que destrói as culturas de mãe-Joja, o trabalho de cuidar dos animais e da horta, a procura de meios de sobrevivência para a família que padecia de fome e miséria, a dura batalha de enfrentar Joquinha e as investidas de João Joana, entre outras questões constituem exemplos flagrantes que demonstram a intervenção do jovem Mané Quim na solução dos problemas quotidianos.

Na celebração do nonagésimo aniversário do nascimento de Manuel Lopes, Maria Luísa Baptista pronunciou um discurso potencialmente laudatório em reconhecimento da contribuição do autor de *Chuva Braba* na formação cultural da sociedade cabo-verdiana. Nesse discurso, ela aponta a importância da «universalidade da emoção estética» (Baptista, 2010: 877-878) da obra de Manuel Lopes, ao abordar a temática da terra cabo-verdiana. Realmente, a dimensão universal decorre da «densidade» e «pertinência da temática» racional e humanística que configuram o núcleo central da obra de Manuel Lopes.

Na verdade, em *Chuva Braba*, o tratamento que se dá às questões da natureza, da terra e do homem denota cumplicidade bastante engajada que parte da consciência da identidade sociocultural construída a partir do projecto *Claridade*. Note-se como o texto associa o valor estético da obra a elementos da natureza e à terra, sobretudo quando Mané Quim dialoga com elas, ou seja, quando ele é capaz de compreender as diferentes manifestações das plantas, dos animais, dos fenómenos da natureza, como acontece na seguinte passagem:

Esse falar de água na terra era para Mané Quim a coisa mais preciosa neste mundo. Como se a própria natureza comunicasse com ele a sua mais íntima e voluptuosa linguagem. Uma e outra, terra e água, se completavam para exprimir a glória da vida e da permanência da vida. E o homem ao escutar essa voz não podia deixar de compreendê-la e amá-la. Sim, amar a Mãe-Terra e a Mãe-água com toda a força e pureza do Amor, [...]. (CB: 114)

Numa análise atenta dos dois romances em estudo, pode notar-se, para além dos enunciados claramente narrativos em que se contam os diferentes episódios que estabelecem interacção entre as personagens e a história, uma forte carga descritiva. Nos dois romances há uma tendência de descrever com



pormenores tanto as personagens, como os espaços, a natureza com os seus constituintes.

Essa tendência acentua-se em *Chuva Braba*. Os elementos da natureza são constante e inteligentemente personificados e actuam como se seres humanos fossem, como se pode ler no seguinte exemplo onde as montanhas de Santo Antão entram em cena dramática:

[...] aquelas montanhas! Quem não as reconheceria logo? Davam-se as mãos à roda da sua ribeira. Curvavam-se com amor, quase humanas, sobre as criaturas e sobre as plantas da terra. Defendiam-na dos maus tempos que vinham de outras paragens. Outras vezes pareciam afastar-se, abriam a roda mais para dar lugar ao céu azul, amplo e pacífico [...]. (CB: 168)

A natureza aparece, assim, em *Chuva Braba*, como um espaço cosmográfico onde todos os seres vivem perfeitamente entrelaçados, coexistindo na complexidade do universo. À luz das suas características, a terra configura um espaço de origem do qual emergem os seres, animados e inanimados, dotados de comportamentos idênticos em função da acção humanizadora. Como está claramente evidente, as montanhas assumem comportamentos, adquirem alma e atitude: «Davam-se as mãos à roda da sua ribeira», como se elas estivessem irmanadas com o mesmo espírito que caracteriza Mané Quim, Escolástica, Nha Joja e outras personagens da obra de Manuel Lopes. Ao se abraçarem, as próprias montanhas recusam o isolamento, a evasão, pois, conforme defende o experiente Lourencinho, «Quem vai longe perde a alma» (CB: 168).

É, aliás, no contexto dessa humanização da natureza que se integram certas personagens femininas do romance, das quais, citamos, como exemplo, a passagem seguinte do texto:

A aragem, que até então deslizara imperceptivelmente num delicioso vagabundeio, transformou-se num súbito pé-de-vento, sarabandeou, tomou uma qualidade táctil de abraço gelado, envolvendo-a; as figuras-bravas sacudiram os ramos e soltaram algumas folhas, as bananeiras despertaram do seu sono em pé, e os inhames agitaram no ar as monstruosas mãos espalmadas. Mas após a

queda das folhas, e um breve murmurinho de galhos batidos, a ordem restabeleceu-se e o silêncio voltou de novo. (CB: 47-48)

Neste extracto textual estão claramente patentes as combinações que se exercem entre o homem e a natureza, que pela pertinência dos eventos, circulam na mesma órbita diegética. Vários elementos da natureza têm a oportunidade de, não sendo humanos, adquirirem atitudes próprias do homem, num exercício que, ao fim ao cabo, enfatiza a sintaxe da prosa lírica. Repare-se nas construções seguintes: «A aragem [...] no delicioso vagabundeio [...] tornou-se numa qualidade táctil de abraço gelado» que, na sua inteligência lírica, envolvem «as figuras-bravas», nomeadamente os «ramos», as «bananeiras», despertando-as do sono.

Veja-se, por outro lado, a intenção linguístico-discursiva proporcionada pela utilização dos seguintes enunciados: «inhames» que «agitam [...] as mãos espalmadas», bem como o «murmúrio de galhos». Para além de se tratar de um grande investimento estilístico, estas construções são indiciadoras da existência de seres inanimados com traços específicos, mas que se comparam com o agir do homem. Estão, portanto, subjacentes os factores de coesão do texto lírico onde prevalece a coexistência harmoniosa do homem com a natureza. E essa correlação faz fluir cada vez mais a história com uma densidade criativa para uma perspectiva de humanização de seres não humanos que evoluem a seu bel-prazer, sem intervenção do autor nas suas atitudes, embora este último revele uma certa empatia para com elas, assegurando a relação de paternidade que se estabelece no contexto da sua criação. Portanto, em *Chuva Braba* confirma-se o que Manuel Lopes considera fundamental para garantir a autenticidade da obra romanesca, citando François Mauriac: «A personagem, que não é um títere, pois que se recusa a actuar como brinquedo, desenvolve-se como que espontâneamente (sic), de acordo com os ditames da sua consciência» (cf. Lopes, 1973: 2), tornando o romance a realidade gravitacional da força da vida, e não a repetição exacta do real quotidiana. No seu ensaio sobre a conceptualização das criaturas romanescas, o autor de *Chuva Braba* afirma claramente que «As personagens autênticas têm vontade própria, e é essa vontade própria que dá ao leitor vulgar a ilusão de que foram colhidas vivas e saltitantes [...]» (cf. ibid.: 7), numa clara alusão ao facto de o autor não ter

capacidade, nem competência de influenciar o desenvolvimento da história, deixando-se, portanto, agarrar na importância das forças que a desencadeiam.

Num outro desenvolvimento, Manuel Lopes considera fundamental que, na construção das personagens romanescas, «As suas criações agem sob a orientação duma ética – na obediência livre, ou livre repúdio, a essa ética, segundo um legítimo direito de opção – que forma a trama espiritual da acção» (Lopes, 1973: 215). Quer dizer que, ao construir o seu romance, o autor teve em conta os aspectos que têm que ver com o que deflui da corrente realística que caracteriza o estado emocional da sociedade.

Na abordagem de uma narrativa humanizada, a natureza desempenha a sua função de recriar a vida, sendo apresentada, em muitos casos, como uma plataforma artística bem emoldurada, retratando, com efeito, os contornos do mundo na sua acepção naturalista, erótico e sensual, ao desencadear as suas forças num ímpeto verdadeiramente descritivo. Com efeito, tanto em *Terra Sonâmbula*, como em *Chuva Braba*, as forças da natureza reforçam a imaginação artística dos autores. Retomando ainda *Chuva Braba*, veja-se como os seres, animados e inanimados, confundem-se na sua postura não só humanizada mas também feminizada:

A água liberta entrou na levada, balanceando em silêncio. [...] como uma grossa cobra cor de prata, [...] rompeu a entrada do primeiro rogo indo esbarrar contra o entulho, ondeando para trás até estabelecer o equilíbrio. [...] A voz da água caindo de pilar em pilar ecoou ribeiro arriba. Esse falar de água na terra era para Mané Quim a coisa mais preciosa deste mundo. Como se a própria natureza se comunicasse com ele na sua mais íntima e voluptuosa linguagem. (CB: 114)

Efectivamente, nota-se neste trecho um enorme protagonismo da água na acção narrativa. Estamos, sem dúvida, perante um elemento da natureza comunicativo. Uma água-mito, uma água-símbolo que consubstancia a semiologia da imagem de toda a água que, ao mesmo tempo, é água-social perante a qual o homem se debruça para a vida. Esta «água liberta» rompeu o silêncio, uma vez que caindo de pilar em pilar da ribeira, foi adquirindo voz, há muito esperada. E dialoga, interactivamente, com Mané Quim, tornando-se duas personagens que

se atraem liricamente de forma gravítica. Este tipo de atracção espiritual que envolve o homem e a natureza acontece de forma mais enriquecida em *Terra Sonâmbula* onde o imaginário condiciona o pensamento do homem.

Ao apresentarem seres não humanos como personagens, estas duas narrativas configuram a natureza e o homem como factores que constituem o património do texto romanesco que ocupa um espaço privilegiado nas literaturas africanas. Assim, compreende-se, claramente, nos dois romances em estudo, que o espaço da narrativa é diversificado, muitas vezes tornando-se catalisador da acção das personagens. E, se a própria natureza se torna numa das principais personagens da narrativa, o ângulo da diegese alarga-se cada vez mais de forma muito mais interessante e esclarecida.



## CAPÍTULO QUATRO

### DIMENSÃO LÍRICA DA NARRATIVA

É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. (Bachelard, 2002: 1)

#### 1. Introdução

Como dissemos, reiteradamente, nos capítulos anteriores, *Terra Sonâmbula* e *Chuva Braba* são romances caracterizados por uma sintaxe heterogénea da qual destacaremos nesta secção a narrativa lírica. Trata-se ainda de abordar um assunto que percorre, genericamente, as literaturas africanas de língua portuguesa e que no caso específico, coincide com sociedades que, por natureza, possuem uma morfologia cultural de características líricas. Os africanos são por sua natureza marcados por um sentimentalismo que percorre os veios do passado histórico e cultural, cuja manifestação assenta sobre a literatura oral, o canto e a dança tradicionais. A liricização das narrativas de Manuel Lopes e Mia Couto pode ser equiparada a algumas imagens e arquétipos que Gaston Bachelard, em *A Água e os Sonhos*, associa à natureza, com os sentimentos em que «uma causa do coração se torne uma causa formal» (ibid.: 1).

Neste caso, dir-se-ia que é absolutamente arrojada qualquer acepção que nos leve a concluir que a estrutura narrativa dos romances de Manuel Lopes e Mia Couto apresenta factores de liricização. Contudo, nas duas obras ocorrem factores indiciários do discurso não monolítico através de um narrador pendular, heterodiegético e autodiegético, no caso de *Terra Sonâmbula*, e heterodiegético, em *Chuva Braba*. Na obra de Manuel Lopes, o narrador limita-se a contar a história que simplesmente presenciou como observador sem com ela se identificar como personagem, embora viva as sensações dos acontecimentos narrados.

O discurso lírico da narrativa, tal como pretendemos descrever, não deve ser entendido como atributo circunstancial peculiar, parafraseando Carlos Reis (1995: 305), pois habitualmente, esta forma de expressão ocorre em textos versificados. No seu estudo sobre «A Poesia Lírica», Carlos Reis encara a forma lírica na esfera da ambiguidade que caracteriza o conceito de «poesia» uma vez que do ponto de vista da lógica de interpretação, remete-nos, simultaneamente, para a noção dos textos de estrutura versificada na sua generalidade, e para os propriamente líricos que podem ser narrativos bem como dramáticos. A produção de texto lírico é caracterizada por Frederico García Lorca *apud* Carlos Reis (1995: 306) como «caçada nocturna» em virtude de pressupor «riscos» e «mistérios» para além de «seduções», com recurso ao trabalho da língua e a elementos expressivos que ela proporciona para o engrandecimento do discurso. Por isso, a narrativa lírica, bem como a narrativa simplesmente realista notabilizam-se por veicular uma «presentificação imaginal» do discurso (cf. Maurice-Jean Lefebvre, 1980: 169), na medida em que pretendem ser «realistas», desempenhando a função de modelização secundária do mundo com recurso ao discurso ficcional.

Ora, em *Chuva Braba*, os indícios do discurso lírico são notórios na medida em que temos nesta narrativa uma espécie de um enredo novelístico, sobretudo, enriquecido pela criouliização da língua literária. Manuel Lopes descreve as personagens, o ambiente e os objectos em seu redor inspirando-se no que melhor há de natureza, nas paisagens agrestes das ilhas cabo-verdianas. As relações sociais entre Cabo Verde e Brasil, metaforizadas na emigração do Padrim Joquinha podem ser rotuladas como pretexto para influências radicais no campo de produção do romance.

A maneira de ser e estar, a fluidez no pensamento e a forma como Mané Quim se liga à Terra-Mãe, o amor que deposita em Escolástica, são atributos que o tornam personagem tipo, representando os interesses sociais dos cabo-verdianos. Veja-se a passagem seguinte da personagem Mané Quim, desafiando o seu padrinho, que o coagia a embarcar para o Brasil: «Padrim dê-me a bênção. Quero voltar já. Padrim perdoa, mas a minha obrigação é voltar já. Eu não quero por nada deste mundo atravessar o Canal» (CB: 189-190). Mané Quim não troca a sua terra pelo emprego prometido pelo padrinho em paga de uma dívida que

este contraíra ao seu compadre (pai de Mané Quim): «Quero fazer-lhe um bem. Ou por outra, não é um bem, é uma dívida que desejo saldar. E se lhe faço o bem é para pagar o bem que o [...] meu saudoso amigo me fez a mim» (CB: 125). Apesar de raciocinar com o tom de sentimentos e amor telúrico, espírito de incerteza, impressionabilidade e afecto para com os problemas da ilha, da sociedade, com os hábitos e costumes, floresce uma paixão na alma de Mané Quim. Um amor pelas raízes agrestes, uma paixão que não pode ser trocada por qualquer outra coisa que seja diferente de permanecer para trabalhar e desenvolver a terra natal.

Estes sentimentos ocorrem, igualmente, em *Terra Sonâmbula*, embora em contexto e forma tendencialmente realistas e paradoxais, metamorfoseando o sofrimento em algo gracioso, mas no fundo há uma descomunal incredulidade pela degradação do tecido social e da condição humana. Na sequência desta incredulidade, algumas personagens, com principal destaque para a figura de Kindzu, encarnam tal realidade através da alma e das emoções, refugiando-se em processos de memorização de acontecimentos vividos durante um passado ainda presente na sua própria reminiscência, matizado e cristalizado pelo registo historiográfico que repousa nos seus onze cadernos.

O diálogo intertextual entre os diferentes episódios narrativizados nos dois romances mostra a existência de factores internos de coesão entre o realismo e a narrativa lírica. Por outro lado, representa uma cosmovisão das sociedades de Moçambique e de Cabo Verde que se fundamenta na relação intrínseca entre a manifestação lírica e realista da literatura. É através da manifestação lírica que as personagens imbuídas de sentimento de angústia nos dois romances se transformam em atmosfera geradora de estados intimistas na sua relação. António Manuel Ferreira faz um percurso importante relativo à forma como encerra a sua análise aos discursos líricos, tendo em conta o factor de construção do passado através do processo de recordação que as personagens/narradores líricos desenvolvem na sua interacção com a história:

[...] este tipo de investimento emotivo no processo de presentificação dos eventos guardados na memória afecta preferencialmente os narradores que



participam, de algum modo, na história narrada, quer sejam narradores autodiegéticos, quer sejam narradores homodiegéticos. (Ferreira, 2004: 257)

Retomando Kindzu, podemos constatar que esta entidade textual insere-se na narrativa tanto na qualidade de narrador como na categoria de personagem, assumindo-se como protagonista no desenvolvimento da história. Nessa assunção, a personagem manifesta um translúcido desejo de exteriorizar algo que conserva na sua memória e que não pode guardar no seu subconsciente. Ele prefere partilhar os momentos de angústia com outras personagens como estratégia de dividir os sentimentos para reduzir a sua intensidade e amenizar a dor que a terra e suas gentes sentem durante a guerra. No início do primeiro caderno, que faz uma entrada caracterizadora da sua vida, Kindzu toma a iniciativa de anunciar uma informação em forma de depoimento:

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem o presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz. (TS: 17)

Uma declaração desvelada de equivalências entre a realidade objectiva e os sentimentos interiores permite restituir à personagem o poder da imaginação e a vontade de exteriorizar a dor e, mercê da linguagem, do sentido emotivo com o valor simbólico capaz de moldar-se na unidade mística da sociedade que passa pelas «sofrências» causadas pela guerra.

Em determinados momentos, a narrativa funciona como metalinguagem lírica e sentimental<sup>61</sup>, como a expressão pura de intuição, uma espécie de

---

<sup>61</sup> Roland Barthes lembra-nos uma das funções da literatura enquanto instituição de expressão artística. A sua explicitação considera a literatura como «linguagem artificial», que constitui a forma lógica de ver o mundo objectivo. Portanto, para este autor, a metalinguagem será, evidentemente, toda a arte que serve para descodificar a «linguagem simbólica» através da «estrutura» da «linguagem real» (cf. Barthes, 2009: 121). Vista nesta perspectiva, a literatura funciona como uma disciplina interdisciplinar em parceria com a história e outras disciplinas afins, como a cultura, a geografia e a filosofia, na mediada em que, como afirma Roland

«misticismo da sensação ampliada pelo jogo de linguagem», como sustenta Pierre Bourdieu (1996: 127-128). O que vem à ribalta, em *Terra Sonâmbula*, por exemplo, não é que a literatura seja uma arte que se apossou de Mia Couto ou, ele da arte. O escritor possui uma capacidade de inventar motivos para discutir assuntos de interesse social. Assuntos que espevitam o gosto pela crítica relativamente às viagens, não de civilização porque elas já aconteceram durante os séculos dos «descobrimentos» e do cosmopolitismo europeu, mas viagens na rota das metamorfoses da vida, viagens de enganos e desenganos das feições à busca de sossego imaginário; a exploração de sentidos nossos desconhecidos, ou enriquecimento dos conhecimentos; a sua intervenção tanto em breves passos líricos, como em defesa de determinados pontos de vista pela sua oposição ao estado da vida contemporânea.

Em grande parte da obra coutista verificam-se, além de outras, estas características, o que, sem dúvida, sustenta a autenticidade da obra. O aspecto compósito, o balanceio frásico, o seu retoricismo e equilíbrio no manuseamento vocabular consubstanciam uma qualidade positiva, particularmente em *Terra Sonâmbula*. Veja-se a seguinte passagem deste romance que pode ser elucidativa de um discurso lírico da narrativa coutista:

Romão Pinto chegava do bar do Ferroviário e via as duas, naquelas más horas, inclinadas com doçura no colo uma de outra. Ele nada perguntava, passava espreitando, aproveitando para roçar as pernas da jovem. As mãos do português assentavam sobre os ombros de Farida, em escondidas carícias. (TS: 83)

Ao viverem nesse espaço, muitas personagens dos dois romances dos escritores africanos partilham os mesmos sentimentos, destacando-se, precisamente, uma sensação de limite, de estrangulamento, que não é, todavia, motivada apenas por factores físicos ou geográficos, mas, igualmente, precariedade das condições económicas, pelo contexto social e político e, até,

---

Bathers (2006: 7-8) no seu *O grau zero da escrita*, os fundamentos da vida estabelecem-se com ideias de perenidade.

pelas situações meteorológicas que caracterizam os dois países. No caso específico de Cabo Verde, podemos afirmar que é mais do que um elemento de enquadramento da acção. Cabo Verde é uma força viva, actuante e modeladora da existência humana. Contrariamente, Moçambique é um espaço aberto, não fechado. Nele estão coligidas todas as manifestações que tanto advêm das vivências culturais que emergem das diferentes etnias, como de fora do país. Moçambique está ligado ao mundo pelas fronteiras culturais, físicas e geográficas.

## **2. Da Terra-sonâmbula aos Mortos-vivos: a antropologização da morte**

As sociedades africanas encaram a cultura da morte com uma visão diferente daquela que corresponde às manifestações de outros povos perante o mesmo fenómeno. Porém, há aspectos comuns nesse sistema dissimétrico. Fazendo uma reflexão mais orientada para o plano ontológico da questão, a morte constitui para o homem uma das experiências que por si só é difícil de afrontar. É, sobretudo, mais complexa porque, apesar de ser uma evidência de que nenhum ser humano se pode eximir, provoca nas pessoas uma atitude de constrição, de medo e de angústia principalmente por parte dos que vivenciam as suas consequências nefastas.

Ao nível conceptual, sabe-se que a morte é um acontecimento que está intimamente ligado a factores de índole biológica. Porém, há outras causas afins. Nas sociedades tradicionais africanas, ajuntam-se as causas que irradiam as suas raízes nas crença culturais e sociais, a maior parte das quais emergindo de práticas religiosas e cultos costumeiros, que influenciam, de alguma maneira, as acções e atitudes das pessoas ante o mistério da morte.

Com efeito, mesmo ao nível tradicional, a morte não ocupa nenhum lugar privilegiado na sociedade. Ela sempre se circunscreveu em consequências que, ao nível das famílias, estabeleceram rotura entre o mundo dos mortos e o dos vivos. Quer dizer, apesar de a morte ser encarada, em muitos casos, como um fenómeno necessário, ela representou sempre um momento não só de

conflitualidade e de tensão permanentes, como também de metabolismo que se opera no sistema da vida das pessoas.

Realmente, as famílias africanas têm consciência de que a morte é uma existência inquestionável. Acontece com todos e para toda a humanidade, independentemente dos poderes mágicos, políticos e religiosos. Ela sucede com todas as pessoas sem exceção de idade, nem sexo, crença religiosa e estatuto social. Por outro lado, ninguém conhece o local e a hora em que ela ocorre: «A morte vem quando chega a hora» (CB: 17).

A morte não é consentida em qualquer sociedade. E isso deve-se à incerteza que há em relação à hora e ao lugar e até às circunstâncias que determinam a sua ocorrência. Sobre esse propósito, Marie de Hennezel (1997: 11) afirma, com alguma razão, que a realidade sobre a morte constitui uma enorme dúvida que o homem transporta no mais íntimo de si: «Sei que vou morrer, embora não saiba como, nem quando»<sup>62</sup>. A morte transforma-se, assim, num processo pesaroso, lutuoso e de enorme sofrimento das pessoas. Este pensamento é partilhado por Cristina Teixeira Silva Ferreira<sup>63</sup> que considera que a morte e o luto são realidades deprimentes que colocam o homem em situação de desconforto emocional. Porém, em determinadas circunstâncias, a morte pode ser

---

<sup>62</sup> A percepção que o homem tem sobre a morte, com as suas diferentes concepções e representações, depende não só do tempo histórico em que ocorre, mas também do contexto familiar, social e cultural em que a mesma se insere. Até ao início do século XX, no ocidente, todo o ser humano reconhecia facilmente a sua mortalidade, preparando-se antecipada e serenamente para o momento derradeiro, rodeado de amigos e de familiares. Os últimos dias das vidas passavam-se num ambiente social privado ou familiar, sem excluir, porém a necessidade de sua celebração pública. Nos nossos dias, esses rituais, que antecederiam o momento da ocorrência da morte, foram, na maior parte das situações, esquecidos e a morte tornou-se solitária, mecânica, impessoal e desumanizada (cf. Ferreira, 2006: 1).

<sup>63</sup> Cristina Teixeira Silva Ferreira (2006: 53) afirma que o luto deprime e desorganiza, porém na visão engeliana, «o processo de luto é semelhante a um processo de cura, um período de tempo necessário à busca de equilíbrio». Este período, que dura cerca de 6 meses em determinadas famílias, ou mais, noutras, termina com a realização de uma cerimónia religiosa ou tradicional. A cerimónia envolve entre outros aspectos a mudança de roupa lutuosa pela roupa de uso corrente.

um processo que serve para a restauração das energias e renovação de esperança. Durante o período de luto, as pessoas têm a oportunidade de criar um novo ambiente de vida; um período de reflexão e consciencialização sobre a vida, de reconhecimento dos males e das virtudes terrenas, de conquista e de recuperação de valores nobres do homem.

Esse fenómeno de origem biológica, por vezes, une as pessoas pelas origens genealógicas, pelos grupos naturais étnicos e culturais e transforma-se no símbolo tanto de união como de renovação de esperança para a humanidade.

Perante este quadro conceptual, a forma natural com que a obra de Mia Couto reconstrói o edifício da morte parece coincidir com o que François Mitterrand (1997: 7) escreveu no belo prefácio ao *Diálogo com a Morte*, de Marie de Hennezel: «tornar presente o que escapa insistentemente à consciência». Da morte, o homem procurou apartar-se, mas, pelo contrário, ela sempre o revisitou em todos os momentos da sua vida, directa ou indirectamente.

Em *Terra Sonâmbula*, o autor convoca, no seu discurso alegórico, as impressões e percepções que tem sobre a morte, o outro hemisfério do pós-vida, o misto de angústia e de esperança, a sua vocação de intérprete permanente da voz da vida e da morte. Porém, o enigma de existir e de morrer não fica tão-pouco desvendado nesta obra, mas é manifestamente experimentado, pela intervenção elocutória das personagens e, particularmente, do narrador diarista das histórias de Kindzu. Ao contar essas histórias, o narrador procura interpretar o sentido verdadeiro dos deuses («antepassados») que deploram a «cansativa morte» (TS: 47-48). Isto é, visivelmente agastado, Taímo dialoga com o filho [Kindzu] exigindo-lhe uma cerimónia em sua homenagem:

Sou um morto desconsolado, ninguém me presta cerimónias. Ninguém me mata galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas. Como posso te ajudar, te livrar das tuas sujidades. Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada<sup>64</sup>. Partiste sem me rezares. Agora, sofres as consequências. Sou eu que ando a ratazanar teu juízo. (TS: 47-48)

---

<sup>64</sup> A árvore sagrada simboliza o local onde se faz o exorcismo, onde a família se reúne para pedir aos antepassados que a ajude em tudo o que faz, expulsando, portanto, os espíritos malignos, invejosos e prejudiciais, para que os caminhos sejam «limpos por xicuembos» (TS: 47).

O estudo que Henri Junod apresenta em *Usos e Costumes dos Bantu* (1996) mostra em pormenor como os mortos são solenizados e entronizados nas comunidades africanas. O simples facto de sacrificar e oferecer uma galinha tem o mesmo valor simbólico que sacrificar e oferecer um boi, ou que erguer uma estátua em memória de um querido antepassado (cf. Junod, 1996a: 329). A galinha é uma ave sagrada nas sociedades africanas, representando «um papel de psicopompo nas cerimónias»<sup>65</sup> tanto de natureza iniciática, como divinatória e ainda de terapia das doenças relacionadas com fenómenos espirituais. Depois, sucedem os milagres, a sorte e a protecção que ele dá aos vivos, filhos, sobrinhos, netos e toda a família. Caso contrário, estes «sofrem as consequências»; por isso Kindzu teve visões no seu percurso de barco e não só, por ter abandonado a casa sem prévia e necessária comunicação.

Outra particularidade não menos importante que gira à volta da morte e da forma como ela deve ser encarada tem que ver com factores não somente biológicos, como o sexo<sup>66</sup>, mas também com aspectos de ordem cronológica como a idade, bem como o estatuto social a que pertence o falecido. Por exemplo, a morte de um adulto é diferente da de uma criança; a de uma mulher é também assimétrica à de um homem; e a morte de um indivíduo que desempenha um determinado cargo social ou político na região: chefe das terras, religioso, curandeiro, pessoa que está investida de («xicuembo»)<sup>67</sup> (TS: 47), etc., é vista e tratada com uma lucidez desigual, ou seja, não comum para todas as pessoas

---

<sup>65</sup> Jean Chavelier e Alain Gheerbrant (2010: 343) registam que o sacrifício da galinha é o ritual através do qual os vivos se comunicam com os mortos permitindo que eles atraiam «no mato as almas de defuntos, para os conduzir e fixar ao pé de árvores a eles consagradas».

<sup>66</sup> Há culturas em que quando morre um homem, as mulheres não participam no seu funeral e, quando for uma mulher, os homens não têm acesso à campa, como acontece habitualmente com os que professam a religião muçulmana.

<sup>67</sup> O «Xikwembo», segundo Henri Junod (1996a: 411), tem poderes suficientes para trazer o espírito dos mortos a fim de dialogar com a mulher e os filhos vivos, pedindo-lhes missa e comida. Nas sociedades antigas os homens-defuntos tinham direito a uma mulher nova que uma determinada família escolhia das suas filhas para saldar as dívidas que contraiu ao falecido quando ainda estava em vida.

que morrem na comunidade. Essa dissemelhança assenta na forma como o acto é celebrado, as honras que se dispensam a cada um destes grupos de mortos.

Quando uma criança morre antes de os respectivos progenitores realizarem o primeiro acto sexual após o nascimento do bebé, por exemplo, o seu corpo não pode ser enterrado dentro do caixão. Por outro lado, o acto fúnebre é realizado ou na lixeira, ou ao pé do rio. Assim aconteceu com a irmã gémea de Farida:

Dias depois, sua irmã morreu. Deixaram-lhe morrer com fome. Fizeram isso por bondade: para aliviar a maldição. Enterraram a menina no pequeno bosque sagrado onde dormem as crianças falecidas. Meteram-lhe numa panela de barro quebrada. Foi semeada sem quase nenhuma terra lhe cobrir. *Destinaram-lhe um lugar perto do rio, onde o chão nunca seca*<sup>68</sup>. Assim as nuvens lembrar-se-iam sempre da obrigação de molhar a terra. (TS: 77)

Em algumas sociedades tradicionais, os gémeos são enterrados numa mesma cova. Se um membro do par gémeo morre e fica o outro, o irmão ou irmã vivo(a) não participa na cerimónia fúnebre do falecido e «ninguém chore em luto, o lamento não pode senão chamar mais desgraça» (TS: 78). Numa interpretação baseada em crenças e tabus étnicos, se as pessoas chorarem podem causar outra morte da criança que está viva.

Afinal, tudo tem uma interpretação metafórica na vida tradicional. Veja-se este facto curioso que nos é relatado pelo narrador. A razão de a irmã de Farida ser sepultada à beira do rio está intimamente ligada a fenómenos meteorológicos. É para permitir a formação das nuvens que vão trazer chuva à terra.

Por outro lado, a experiência empírica que temos, enquanto humanos, permite-nos concluir que existe no nosso corpo algo que subsiste perpetuamente, algo que a morte engendra, faz nascer em alguma parte. Na sua condição de infortunado, ameaçado, violentado pela guerra, Muidinga, uma das personagens principais de *Terra Sonâmbula*, assume na narrativa uma dimensão testemunhal de uma realidade que vivenciou por ter estado na fronteira entre a vida e a morte:

---

<sup>68</sup> O grife é nosso.

Tuahir ajudou a enterrar os corpos para um buraco. [...] Olha os braços ondeantes como ramos ossudos, esqueletudos. Quando reparou com espanto: os dedos de uma das crianças [essa criança era o Muidinga] se cravavam no chão. Não havia dúvida, aqueles dedos se agarravam à vida, lutando contra o abismo. (TS: 55)

Apesar de estar no limiar da morte, do abismo, Muidinga, inconsciente, joga a última cartada contra o seu inimigo, dando sinais de vida nas profundezas da terra em seu próprio acto «fúnebre». O jovem continuou estando na esfera heliocêntrica, e no centro da criação do homem, em contraponto com o que Ana Gaspar afirma nos seguintes termos: «o homem já deixara de estar no centro do mundo – com o heliocentrismo, e no centro da criação – com o evolucionismo, deixou também de estar no centro da criação – com a teoria do inconsciente» (Gaspar, 2010: 37).

A situação em que se encontrava Muidinga mostra que há na natureza humana noções diferenciadas sobre o conceito da morte, que Mia Couto procura narrativizar em *Terra Sonâmbula*. Há uma morte que é percebida pela forma como as pessoas encaram os problemas da vida, intimamente ligada à imaginação. Este tipo de morte não redundava em desaparecimento físico do indivíduo – Muidinga, por exemplo, sobreviveu a uma catástrofe da qual nunca sairia vivo se ela fosse, de facto real – mas que subsiste no íntimo e deixa marcas indeléveis<sup>69</sup>. Porém, trata-se de uma realidade ilusória que coincide com o plano do arquitectado. Neste plano, a morte e os seus rituais têm existência apenas no submundo da consciência, ludibriam a nossa mente. Esta realidade é enunciada, por exemplo, logo no limiar do primeiro capítulo de *Terra Sonâmbula*, intitulado «A estrada morta»:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se

---

<sup>69</sup> Do ponto de vista simbólico, Muidinga é um ser que não existe, ele represente todas as outras crianças que foram mortas durante a guerra, vendo o seu sonho a desvanecer, crianças que deixaram de sorrir as suas alegrias e de viver o seu futuro.



mestiçara de tristeza nunca vista, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se costumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (TS: 11)

A resignação é uma atitude premonitória de uma ambiência conflituosa em que as personagens textuais se encontram, realmente, afanadas por causa das mortes que pairam em todos os cantos do território nacional. Há uma espécie de poluição da terra pelos cadáveres, o que faz com que Muidinga, inexperiente da vida mas muito corajoso e, galvanizado pelo instinto de querer livrar-se desse ambiente áspero, uma espécie de «resignação do costume» (CB: 32), expressa os seus sentimentos, procurando convencer o velho Tuahir: «– É que estou farto de viver entre os mortos» (TS: 13). É um sinal inequívoco de que a guerra não poupa ninguém, os vivos e até os próprios mortos que não encontram sossego nos respectivos sepulcros.

Tanto os vivos como os mortos estão numa autêntica azáfama num país que, na óptica do narrador, já não existe: «– É que você está só. Foi o que fez essa guerra: agora todos estamos sozinhos, mortos e vivos. Agora já não há país» (TS: 167). Apesar da sua indiferença perante a situação das mortes que a Muidinga fazem «nojo» (TS: 13), Tuahir está céptico e indignado. Acha que os vivos e os mortos são órfãos do seu país «sucumbente» (TS: 75) pela guerra. Por isso, «os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as suas tradições» (TS: 93). As tradições e as culturas estão, neste momento da guerra, subvalorizadas e secundarizadas; ninguém presta atenção aos aspectos mais elementares de raiz identitária. Com o «falecimento do velho Siqueleto havia um espinho excrescente. Com ele todas as aldeias morriam. [...] Não era apenas um homem mas todo o mundo que desaparecia» (TS: 93).

Existe a morte física e material. A morte biologicamente definida, que coincide com o desaparecimento físico do corpo humano. Este tipo de morte acontece de diversas maneiras em *Terra Sonâmbula*. Os cadáveres que jaziam no «machimbombo» queimado incluindo o corpo estatelado do jovem Kindzu resultaram de uma morte assassina da guerra. Foram barbaramente baleados e abandonados pelos «bandos» (TS: 118) ou «bandidos armados», como foram

assim apelidados os homens armados que desestabilizaram o país durante cerca de 16 anos que, após o Acordo Geral de Paz em 1992, se tornaram na maior força política de oposição em Moçambique. Mas não só. A guerra também provocou pobreza, fome e ausência total do sentido humanitário. Consequentemente, muitas pessoas morreram de fome e falta de assistência humanitária.

Os que se abeiram da morte descobrem, por vezes, que a experiência do além lhes é alegorizada no próprio traquejo da vida. A vida leva-nos a uma viagem transcendental, para além de nós próprios, para além das nossas certezas, dos nossos juízos, do nosso egoísmo, para além de simples aparência de viver. Mais precisamente, convoca-nos a constantes avanços e reflexões, a certas extrapolações e, em alguns casos, a bastantes deslizos ao longo do percurso. Por outras palavras, a noção que existe sobre a morte conduz a uma viagem interior que radica no exercício de reflexão, com forte vector meditativo e com traços de alegorias e ficcionalidade.

As personagens que existem em *Terra Sonâmbula*, em vez de negarem a morte, incorporam-na na sua própria vida. Conscientes da sua condição de mortais, os homens reverenciam mais o valor ético e moral da vida. Para Muidinga, aquela realidade, o ter sido enterrado vivo juntamente com outras crianças, o ter vivido momentos patológicos de angústia e medo, de sofrimento, o ter passado por uma experiência de decadência emocional tornou-se o inverso de uma «antecâmara da morte», se quisermos usar a expressão adoptada pela Marie de Hennezel (1997: 13). A morte é um espaço onde, contrariamente, a vida passou a manifestar-se com toda a força. A partir daquela situação, Muidinga passou a descobrir-se a si próprio, a rever-se e auto-superar-se inspirado nos apontamentos de Kindzu que lia de lés-a-lés, e nos conselhos e acompanhamento que tinha do velho Tuahir.

Foi com base na necessidade de vencer a guerra que o velho Siqueleto morre «só de mentira» (TS: 72), permanecendo na sua terra, «solitário aldeão» (TS: 72), a assistir aos acontecimentos funestos impostos pela guerra: «– Sou velho, já assisti muita desgraça. Mas igual como essa nunca vi» (TS: 72). A sua equiparação à árvore sagrada é uma estratégia adoptada para ganhar a guerra,

«fica vivo, permanecendo no mesmo lugar» (TS: 72), não morrerá jamais, vivificando-se e como a árvores rejuvenesce com um olhar atente ao seu próprio futuro e ao do resto do país. Cauteloso e bastante ponderado, o velho Siqueleto desconfia dos seus «visitantes» porque para ele, «quem vem traz a morte na ponta dos dedos» (TS: 73). Após soltar Tuahir e Muidinga, que tinha tornado prisioneiros na sua rede mágica, enfia um dedo no ouvido, jorrando sangue quase interminável e tornando-se numa semente que, por outras palavras metaforiza a procriação, como o narrador deixa antever neste trecho: «Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente» (TS: 75).

O final deste episódio prova que a morte nunca foi «um fracasso», e as personagens não nutriam «falsa esperança» (Hennezel, 1997: 23). Pelo contrário, as personagens recriaram a vida, descobrindo a cada instante outra maneira de proclamar a esperança e evitar o insucesso. As personagens textuais ocuparam-se da necessidade de viver, imbuídas da azáfama quotidiana da busca de abrigo, mantimentos para a sua própria alimentação, reconvocando a segurança e a paz duradoiras. A presença da hiena que «sentinela a sua [de Siqueleto] vida» (TS: 74) metaforiza uma alucinante mistagogia da paz que se pretende estabelecer na terra. A hiena desempenha a função de sentinela, para advertir aos fazedores da guerra a respeito da necessidade de evitar mais intempéries desastrosas. Pode-se dizer, no fundo, que a paz arrancar-se-á das garras da hiena. Pela sua natureza, a hiena não é um animal pacífico.

Assim, as personagens aprendem a viver corajosamente, ultrapassando as dificuldades que se foram assomando no dia-a-dia de muitas jornadas de sofrimento, absorvendo a reminiscência da morte: «Pai eu já não aguento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos» (TS: 32). Porém, na sua caminhada pela estrada, os dois «caminheiros» surpreendem-se com pessoas que, vivendo no ádito da morte, são o estandarte da ferocidade com que os homens mesmo imbuídos dos mais diversos

embarços, se apegam à vida. Por isso, com o passar dos tempos, a sociedade foi-se conformando, pois

não era o puro falecimento do homem que lhe pesava. Não nos vamos habituando mesmo ao nosso próprio desfecho? A gente vai chegando à morte como um rio desencopa no mar: uma parte está nascendo e, simultânea, a outra já se assombra no sem-fim. (TS: 93)

Por outro lado, com a sua experiência, Tuahir procurou mostrar que se a enfermidade é um mal a combater, a morte está integrada no processo da vida. A sua inevitabilidade obriga a que ela seja mais enfrentada e menos temida. Na sua dádiva reminiscente, convoca o episódio do enterro dos finados da guerra: «O miúdo estremece. A tragédia, afinal, é mais recente que ele pensava. [...] Enterram o último cadáver» (TS: 14). Nessa circunstância de terror, de debilidade e medo, «o menino estava já sem estado, os ranhos lhe saíam não do nariz mas de toda a cabeça» (TS: 12), por isso, no processo de ajuda e solidariedade, na reinvenção da esperança no campo da morte, «o velho teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar. Muidinga se meninou outra vez» (TS: 12).

A odisseia da morte, em *Terra Sonâmbula*, está visivelmente metamorfoseada no segundo caderno de Kindzu – «Uma cova no tecto do mundo» – em que o protagonista se vê perseguido pelo espírito do seu pai e por uma linha de «chissila»<sup>70</sup> traçada pelos remos do seu «concho»<sup>71</sup> que, por tanto navegar em águas profundas, «parecia um burrico no sobidesce das águas» (TS: 43).

Na sociedade tradicional moçambicana, a morte é um acontecimento que sempre foi associado ao feitiço. Toda a morte que acontece tem uma interpretação tradicional, está estreitamente ligada a alguma maldição, uma provocação que alguém faz contra outra pessoa. Por isso Kindzu foi aconselhado a, durante a viagem de barco, estar preparado para enfrentar as situações que lhe poderiam causar a morte:

---

<sup>70</sup> Na interpretação do autor, «chissila» alegoriza a maldição, que persegue Kindzu na sua viagem de barco. É um fantasma que encarna o espírito do pai.

<sup>71</sup> Designação que se dá à canoa ou pequena embarcação.

Assim, eu desobedecia da jura de nunca deixar sinais de minha viagem. Lembrei o conselho do nganga<sup>72</sup> e tirei a ave morta debaixo do meu assento. Estava preparado para essa batalha com as forças do aquém. Em cada pegada deitei uma pena branca. No imediato, da pluma nascia uma gaivota que, ao levantar voo, fazia desaparecer o buraco. Dessas artes, eu vencia o primeiro encosto de ombros com os espíritos. (TS: 43)

As gaivotas que levantavam voo alegorizam uma duplicidade de significados no romance de Mia Couto. Um radica no próprio sentido da viagem que Kindzu fazia pelo mar. As gaivotas são aves marinhas que vivem alimentando-se de peixe e outros mariscos como o camarão. Por isso a ambiguidade que este discurso está a orquestrar pode ser desvendada neste ponto de vista interpretativo. O segundo aspecto tem que ver com o facto de que, tradicionalmente, os mortos são revistos e revisitados de várias formas nesta sociedade da África Austral.

Normalmente, a aparição dos antepassados ocorre em forma de animais selvagens. Neste caso, o defunto-pai-de-Kindzu apareceu sob forma de uma ave<sup>73</sup> – a gaivota – que resultou do exorcismo que o viajante fez na base da ave morta que fora recomendada pelo «nganga».

São os espíritos que veiculam as principais ideias sobre a morte nas comunidades tradicionais moçambicanas. Entretanto, a anamnese da morte em

---

<sup>72</sup> Nganga é a designação dada ao curandeiro que utiliza ossículos para desvendar mistérios. Em *Chuva Braba* quem desvenda os mistérios relacionados com a queda da chuva é o lunário de nhô Vital «que sabe ver os astros» (CB: 15).

<sup>73</sup> A aparição dos antepassados-deuses sob forma humana, nas florestas sagradas, não é frequente. Os deuses revelam-se aos seus descendentes sob formas de animais. Sejam os maiores, sejam, mais frequentemente ainda, as pequenas seroentes azul-esverdeadas chamadas *xihundre*. Vêm-se com frequência estes répteis bonitos e inofensivos dentro das palhotas. Os donos da casa não os matam, pois pensam que são alguns dos seus deuses que vieram fazer-lhes uma visita. É tabu matá-los. Se uma doença ataca alguém da família, é possível que os ossículos revelem as causas do infortúnio. Muitas vezes, a magia detetctct que os deuses (defuntos) exigem que lhes seja oferecido um sacrifício, para os acalmar (cf. Junod, 1996a: 328).

Kindzu foi crescendo à medida que a ideia de viver se foi, igualmente, amplificando. Os mistérios sobre a morte numa situação de guerra, no momento de desespero e da vontade de vencer o medo, absorvem a consciência humana. O instinto ganha terreno e o irreal reconfigura-se em actos e acções verídicas. Veja-se o impacto da efabulação que Kindzu regista no seu segundo caderno:

Meu verdadeiro episódio, contudo, começa nos areais de Tandissico onde o mar se abre como uma palavra azul. Ou quem sabe, ali, a cor do azul é a própria água? Aquela manhã estava bem-disposta, aplaudida pelo sol. Empurrei meu barco, preendi as velas, soltei a âncora. Sentei na berma e me servi do cantil. Depois, caminhei nas dunas, passando os olhos por aqueles imensos. Foi quando, num súbito, vi uma mão sair da terra. Subiu no espaço e, avançando no desajeito de um cego, me agarrou a perna. Tomei, gritando. Consegui me soltar. Depois, levantei e corri pelo areal até me esgotar. Parei, caí sobre os joelhos e despejei em mim todo o cantil. (TS: 44)

Lúdico, sarcástico e baseando-se em estratégias retórico-argumentativas: («quem sabe, ali, a cor azul é a própria água?») e nos depoimentos: («Meu verdadeiro episódio, contudo, começa nas areais de Tandissico...»), *Terra Sonâmbula* inscreve os episódios narrativos em dois planos hermenêuticos e assertivos. A historicização da guerra, enquanto fenómeno que marca um período da vida do país na esfera política, sociocultural e económica. Neste domínio, o narrador recorre à memorização dos acontecimentos mais hediondos que constituíram o sofrimento das populações. Outro é o da reflexão que faz sobre as consequências da guerra. Nisto, para além das destruições de infra-estruturas sociais e económicas, enfatiza a problemática da morte. A morte é a consequência mais notável do ponto de vista ontológico, mais interiorizado e projectado para o sujeito. Um sentimento que, partindo do eu narrativo evolui no interstício da alma da sociedade. É a sociedade que se levanta e corre até se esgotar em busca de forças para reabastecer o «cantil» entornado.

Aliás, a narratividade da morte não é feita apenas em relação aos seres humanos. O narrador sente igualmente a manifestação dos sinais evidentes de morte dos animais: «[...] por entre os altos capins, assoma um elefante. O bicho

se arrasta, cansado do peso. Mas há no demorar das pernas um sinal de morte» (TS: 41). Esta, embora alegorizada, é a verdadeira morte, morte um tanto ou quanto excêntrica, e «Muidinga imagina como será uma aldeia, essas de antigamente, cheiinhas de tonalidades. As colorações que devia haver na vila de Kindzu antes da guerra desbotar as esperanças? Quando é que cores voltariam a florir, a terra arco-iriscando?» (TS: 40). Outros seres que são descritos no episódio da morte são os inanimados que igualmente sucumbem como «a estrada morta» (cf. TS: 11). Estes factos terão sido, provavelmente, determinantes para a escolha do título atribuído ao romance, *Terra Sonâmbula*. Morrendo a estrada, o único recurso que liga o país do Rovuma ao Maputo, morre igualmente a terra, desaparece a noção de nascimento da nação moçambicana.

Os incidentes que se passaram com Kindzu para além de serem alegóricos constituem em si o cerne da conflitualidade da narrativa. As personagens vivem aterrorizadas, inseguras, porém, com uma forte dose de esperança de um dia vencerem. Com a persistência dos actos, foi possível ganhar coragem. Primeiro foi preciso vencer a dor e o medo, para vencer o desespero:

Melhorei, deixei de tremelejar? Nem hoje ainda sei. Como posso segurar essa lembrança sem estremecer? Pois, daquele areal foram saindo outras mãos, mãos e mais mãos. Pareciam estacas de carne, os dedos remexendo com desespero de passaritos pedindo comida. Confesso: naquele momento, chorei, igual uma criança. (TS: 44)

Todo este quadro hermenêutico mostra-nos uma realidade nitidamente descrita numa simbiose de acontecimentos inéditos e circunspectos, que encontram o seu contraponto na exegese da história contada por Kindzu, narrador da sua própria vida. Neste processo simbólico, Kindzu apropria-se da palavra, exterioriza os seus sentimentos e exprime os seus pontos de vista sobre os efeitos da mortalidade provocada pela guerra. No relato destes episódios do seu passado, em que vivenciou vários cenários da guerra que dilacerou a sua terra, conjectura o lado mais sombrio da história. Apesar de a morte ser necessária, tendo em conta a interpretação biológica do fenómeno, ela desperta o medo em todos os momentos, sobretudo por causa da sua relação com prodígios

transcendentais. Podemos, pois, afirmar que a morte sofre um processo de hiperbolização e afigura-se como uma força actuante no propósito da vida humana, investindo duas qualidades distintas: por um lado, agindo como parte integrante da família e, por outro, manifestando-se em situação adversa como se pode ler no seguinte extracto do romance *coutista*:

O xipoco rodou a pá sobre a cabeça, se algazarrando em berraria:

- *Entra na cova!*

Como eu não comparecesse ao chamamento, ele me segurou pelos braços e me puxou. Usava as violências? Não. Essa é a estranheira: ele me manejava com delicadeza, vice-versátil, quase me fosse cinturar para uma dança. Então, me senti tombar em seus braços, sucumbente. E o mundo se apagou em toda a volta. (TS: 45)

Depois, o narrador-personagem faz uma reflexão importante para a extrapolação enigmática do significado da narrativa: «Fizeram bem não me enterrar. Esse chão está cheiinho de mortos» (TS: 47). Isso significa que, de facto, a guerra juntamente com a morte são duas realidades que co-ocorrem como factores de singularização da atitude básica das personagens, que Wolfgang Kayser (1958b: 227) concebe como «apóstrofe lírica». Explicitando criticamente o pensamento, há, nesta fase, um reencontro entre a enunciação interior e a objectividade no romance *coutista*. Há um laço cada vez mais acentuado com referência à nostalgia do «além».

«Além» significa ulterioridade espacial e psicológica, estabelece o progresso, vaticina o futuro. Porém, as inspirações das personagens, em *Terra Sonâmbula*, visando permear a alteridade entre o mundo exterior – objectivo – e o mundo interior – emocional – são sinuosas, inacessíveis. Homi Bhabha (2007: 23) concebe que a dissimetria entre estes dois mundos não retrocede ao «presente que, no processo de repetição, torna-se desconexa e deslocada». Com efeito, viver de alguma forma para além da fronteira da vida dá ênfase às diferenças de vária ordem. A diferença social é a que se afigura relevante neste sistema de vida, a que perturba a noção de conjurar contra as realidades da vida



contemporânea, tanto no céu, como na terra, como esclarece o velho Taímo, pai de Kindzu.

Também lá não sucedia o sossego: toda a hora os ossos disputavam lugar nos seus antigos corpos. Na confusão, eles se baralhavam todos e se combinavam em desordem, ossos de uns em corpos de outros. No resultado se pariam desconhecidos monstros. (TS: 47)

O velho Taímo sofria de sonhos. Esses sonhos serviam, de alguma forma, como base de inspiração para o modelo das tradições da família que os antepassados deixam aos vivos, quando lhes aparecem, tanto por reminiscência onírica como por outras vias misteriosas como o êxtase de um curandeiro. O «nganga» tem o poder de encarnar o espírito do falecido para dialogar com a família. Nesse diálogo, o espírito aconselha a família a seguir uma vida que assenta nas forças do mundo oculto por entre as tradições:

– Venham: papá teve um sonho!

E nos juntávamos, todos completos, para escutar as verdades que lhe tinham sido reveladas. Taímo recebia notícias do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.

– Nem duvidem, avisava mamã, suspeitando-nos.

E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos. (TS: 18)

No princípio, em casa do velho Taímo vivia-se um ambiente de harmonia e paz. A convivência familiar e os ensinamentos da cultura tradicional eram uma constante na família. Os filhos aprendiam a viver e a portar-se nos pressupostos de orientação tradicional com respeito à cultura dos antepassados e assim preservando o perfil da linhagem étnico-tribal.

Porém, esse ambiente de harmonia foi completamente alterado pela guerra que, arraigada de um comportamento serpentiforme<sup>74</sup>, «usa os nossos próprios dentes para nos morder» cujo veneno circula «em todos os rios da nossa alma»<sup>75</sup> (TS: 19). O desaparecimento do «Vinticinco de Junho» (TS: 19), irmão mais novo de Kindzu, acentuou o clima de tristeza, angústia e de terror. Junhito é o nome de inspiração nacional pelo facto de ter sido no mês de Junho de 1975 que Moçambique proclamou a sua independência ante a dominação colonial portuguesa. Portanto, o mês de Junho é mês simbólico e Junhito é a metáfora de esperança para os moçambicanos.

Nessas circunstâncias, o súbito desaparecimento de Junhito «tresloqueceu toda a [...] casa» (TS: 22), desvaneceu também o momento de euforia e de sonho. Taímo perde o controlo e «aos poucos foi deixando as demais ocupações, alvorando e anoitecendo na beberagem» (TS: 22). A vida da família «quebra-se como um pote lançado no chão» e «se poentava, miserenta» (TS: 19), depois morre de melancolia e futilidade. O seu funeral foi ininteligível, nunca tinha acontecido algum igual na região. Ele foi sepultado nas ondas onde navegava o seu barco. Na sequência desses acontecimentos, não tardou a aparecer algo, também inédito, premeditado pelo espírito do pai de Kindzu:

[...] o mar todo secou, a água inteira desapareceu na porção de um instante. No lugar onde antes pairava o azul, ficou uma planície coberta de palmares. Cada uma se barrigava de frutos gordos, apetitosos, luzilhantes. Nem eram frutos, parecia eram cabaças de ouro, cada uma pesando mil riquezas. (TS: 22)

---

<sup>74</sup> Ao utilizar a imagem da cobra para caracterizar a atrocidade de guerra, Mia Couto retoma intuitivamente a concepção de Chevalier & Gheerbrant que dá conta da existência de uma oposição severa entre o homem e a serpente, na medida em que vivem dois mundos «completamente [...] rivais». Ainda assim, eles (Chevalier & Gheerbrant) ressalvam a sua teoria, quando afirmam que «há algo de serpente no homem» (2010: 594), o que no nosso entender, parece pretenderem referir-se ao facto de o homem guerrilheiro ser intolerante, como a serpente venenosa.

<sup>75</sup> Tal como Lourenciano em *Chuva Braba*, Kindzu considera que a «terra» é a «alma» do povo, a fonte de inspiração e de esperança.

A voz que se ouvia implorava que os populares não mexessem nas riquezas, que as deixassem nos seus lugares. Ao ouvir a voz, Kindzu não teve dúvida de que se tratava do aparecimento misterioso do seu pai que se manifestava através das plantas. O pai estava, desta feita, «revoltinhoso» (cf. *TS*: 63) pelo facto de as pessoas não respeitarem a sacralidade da natureza para não causarem miséria e infortúnio na região, pois o «destino do nosso mundo se sustenta em delicados fios» (*TS*: 23). Analogicamente, em *Chuva Braba*, o narrador afirma que «o destino deste mundo era para uns: pedir – para outros: dar» (*CB*: 40), relatando o episódio que envolve João Jonas e Sansão.

O velho Taímo, que foi desde sempre o factor de união, intermediando o mundo dos vivos e o dos mortos, apesar de já pertencer ao universo edénico e pavoroso dos defuntos, continua com essa acção pedagógica, aconselhando os homens sobre as realidades ocultas da vida, exortando-os sobre a necessidade de evitar as consequências advenientes dos comportamentos ingénuos dos homens perante a natureza.

A chamada de atenção aos homens por Taímo pode ser interpretada, tradicionalmente, como prenúncio da enxurrada que pouco depois veio a acontecer. Ana Maria Teixeira Soares Ferreira, em *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*, considera que a inundação constitui o «símbolo da tragédia provocada pela guerra civil» (Ferreira, 2007: 417). Uma interpretação filosófico-tradicional destes factos pressupõe que há uma relação de causalidade relativamente à acção dos homens e às manifestações da natureza e do mundo invisível, muitas vezes provocada pela iniquidade do próprio homem<sup>76</sup>. À desobediência dos homens, caso os «vivos» não cerimoniarem a morte dos falecidos, surgem castigos merecidos, caracterizados por ineditismos durante a vida, tal como o velho Taímo explicita no seu diálogo com o filho:

[...] eu não podia alcançar nada do sonho enquanto a sombra dele me pesasse. A mesma coisa se passava com a nossa terra, em divórcio com os antepassados.

---

<sup>76</sup> Tradicionalmente, em algumas regiões do sul de Moçambique, quando há uma tragédia provocada pelo homem (assassinato, guerras, acidentes, catástrofes, etc., que impliquem o derramamento do sangue), o chefe das terras, assistido pelos anciãos da zona, realiza uma cerimónia pedindo aos antepassados que protejam a população de outras hecatombes.

Eu e a terra sofríamos de igual castigo. Depois, avançou ameaças: já que eu tanto queria a viagem, num dado entardecer, me haveria de aparecer o mampfana, a ave que me mata as viagens. (TS: 48)<sup>77</sup>

As perseguições que Taímo faz ao filho durante a sua viagem marítima são inquestionavelmente normais num mundo cujo modelo de vida obedece às tradições ancestrais. Na verdade, as diferentes tradições moçambicanas são um sistema em que os mortos funcionam não só como conselheiros, mas também como protectores familiares. Mas eles só protegem de facto, se os vivos lhes prestarem os devidos cultos, se lhes matarem as galinhas evocando os seus nomes e exaltando a sua bravura, a sua valentia em contraponto com as coisas más.

Com o passar dos tempos a guerra foi-se intensificando. As pessoas foram ganhando consciência sobre o valor da vida. Com essa força anímica tornaram-se cada vez mais arrojadas para enfrentar o inimigo que lhes matava os sonhos. Por isso, marcado por essa realidade nebulosa e ensombrada, tanto pelos malefícios da morte dos mortos como pela da dos vivos, Kindzu resolve abandonar a sua aldeia para se juntar aos naparamas que operavam algures no norte do país. Queria ser guerreiro para combater aqueles que lhe matavam a esperança. Essa acção voluntária implicava deixar tudo: a família (a mãe, os irmãos que já não se encontravam em casa), implicava igualmente abandonar a casa e as tradições. O corajoso Kindzu cometia assim um erro penitencial perante o espírito do pai, que lhe surgia no sonho:

– *Queres sair da terra?*

– *Pai eu já não aguento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos.*

– *Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...*

– *Mas pai...*

---

<sup>77</sup> Esta passagem textual explica as razões que estiveram na origem da duração da guerra dos dezasseis anos, tornando-se mais longa que a guerra colonial que durou apenas dez anos.

– *Nunca mais me chames pai, a partir de agora serei teu inimigo.* (TS: 32)

O viajante Kindzu nunca teve sossego, sofreu perturbações e perigos diversos incluindo ameaças de naufrágio. Como diz Gaston Bachelard (2002: 76), a determinada altura em *A Água e os Sonhos*: «Nenhuma utilidade pode legitimar o risco imenso de partir sobre as ondas». Surpreendentemente, apareceram alucinações simbolizando a presença do pai durante a viagem, como por exemplo, os ventos e as ondas fortes, a queda súbita do tchoti<sup>78</sup> vindo das nuvens: «De repente, caiu dentro do meu concho um tchoti um desses anões que descem dos céus. A canoa se revoltinou com o choque e eu quase me desembarquei» (TS: 63-64).

Esta realidade, tal como outras tantas que este romance levanta, estabelece centros de analogia com as realidades objectivas dos episódios da guerra dos 16 anos em Moçambique. O autor do romance procurou interpretar a narrativa da guerra revendo-se ele próprio na personagem Kindzu, que no fundo reflecte as vivências tanto do autor como do cidadão comum. Como personagem viva e real, que contemplou os efeitos das hostilidades inserido na sua terra totalmente devastada pelos canhões e coberta de engenhos mortíferos em toda a sua extensão, o autor explana as suas próprias alucinações a partir de factos reais de uma sociedade que procura refazer-se da sua história, da sua cultura e das suas práticas tradicionais.

Kindzu, com toda a razão, procura isolar-se da sua família, não como atitude de auto-exclusão, mas como estratégia de busca da paz. Portanto, esta personagem tinha aversão ao mal. Afirmamos que o autor se revia na sua personagem porque, numa entrevista concedida a Patrick Chabal (1994: 278), declara que estava «imaginando os ambientes de que não gostava, os bailes, os grupos de jovem, que tinham muito racismo». Por isso, ele próprio se auto-isola, procurando juntar-se aos que sofrem como ele.

---

<sup>78</sup> «Tchoti» é uma corruptela da palavra inglesa «short». Neste episódio foi aplicada para designar o anão que, caindo das nuvens, apareceu no concho de Kindzu na sua viagem ao encontro de Farida no navio naufragado.

Podemos afirmar sem muito risco de temer o exagero que Kindzu é a versão onírica do seu próprio autor. Foi por desgosto do desaparecimento do irmão, a morte do pai e a loucura da família, que Kindzu passava horas a fio na loja do indiano<sup>79</sup>, Surendra Valá, de quem apesar de temer que a sua «alma arriscava se mulatar, em mestiçagem de baixa qualidade» (TS: 27), muitas vezes nutria os seus sentimentos em busca de companhia, de ensinamentos úteis para enfrentar aquele ambiente de guerra e insegurança.

Seja como for, os ideais de Kindzu não passam de uma miragem. As deambulações temerosas que foi tendo com a vida nunca foram solução para o que estava acontecendo consigo próprio. A única solução para resolver o diferendo com os espíritos é reconhecer os antepassados; é procurar viver em harmonia e prestar-lhes os devidos cultos para servirem de fiéis intermediários entre os vivos e o além.

Mia couto estará, deste modo, a trazer à ribalta os aspectos de pormenor, mas substancialmente pertinentes, das tradições de um território culturalmente heterogéneo. Kindzu representa essa diversidade cultural. As suas histórias interpretam a vida de um homem que, estando em desencontro com as tradições, sofre as consequências negativas desse divórcio. A única solução é encontrar o caminho que lhe permita entrar em harmonia com esse passado que constitui uma das riquezas culturais de Moçambique.

A relação entre a vida e a morte é um património cultural que deve ser salvaguardado em todas as famílias. Os mortos são figuras invisíveis que sempre estiveram ao lado dos vivos, sempre se preocuparam por velar a sua vida sobretudo nos momentos difíceis. No contexto da guerra, como foi o caso em Moçambique, estes laços devem continuar estabelecidos através dos alicerces culturais, apesar de todas as dificuldades que se impõem pelas eventualidades

---

<sup>79</sup> Durante o período da guerra em Moçambique, houve uma certa «aversão e intolerância» (cf. Silva, 2000: 220) pelo indiano, como que a reedição de uma história já antiga que data do período das campanhas de ocupação e de expansão do comércio asiático na segunda metade do século XVIII. Portanto, a relação que se estabelece entre Kindzu e o indiano surge em oposição à história que se gerou em Moçambique, como consequência desse passado que deu origem à miscigenação cultural e ao hibridismo racial e religioso.

desafiadoras da guerra: «Uma coisa a guerra faz acontecer: tudo vai tornando verdade. Está-se pisando a fronteira, morte e vida nos trocáveis lados de um mesmo risco» (TS: 87-88).

Como sinal inequívoco de estabelecimento de mecanismos da partilha do risco, encarnando colectivamente o sofrimento que atingiu todas as pessoas, Farida profere este enunciado em desabafo, porque seu filho tinha-a abandonado e encontrava-se em lugar incerto. A bela Farida pertence à «família dos xipocos» (TS: 91). Ela é um espírito fortuito que abandonou a sua terra por causa das incompreensões. Segundo os seus depoimentos perante Kindzu, é um «espírito que vagueia em desordem por não saber exacta fronteira» (TS: 91) que separa os mortos do território dos vivos.

Como é tradicional em tempo de guerra, e como Kindzu que almeja viver num continente africano outro, Farida queria estabelecer-se fora da sua terra, «sair dali, viajar para uma terra que ficasse longe de todos os lugares» (TS: 90). O farol que se conjectura diante de si é sinal de esperança, sonha que um dia poderá alcançar essa terra invisível e a paz restabelecer-se-á para sempre.

As situações por que passou Farida, as deambulações de Kindzu, as mortes indiscriminadas, as maldições meteorológicas, as chuvas e todas as situações inéditas narrativizadas nesta história, mostram a radiografia de um país que, estando condenado a não sonhar com esperança, parece que tinha baixado em definitivo os braços à mercê do à-vontade do mal. Após um ataque que culminou com o incêndio da loja de Surendra Valá em que ficou mergulhado num ar ensopado, o narrador de *Terra Sonâmbula*, concluiu o seguinte: «nós, que nascemos naquele tempo, éramos os últimos vivos. Depois de nós já não havia mundo para receber mais ninguém» (TS: 134).

O onirismo assombroso que une a vida e a morte torna-se avassalador, e o território lírico mergulha-se numa realidade de insensibilidade mútua. A eclosão da guerra foi uma autêntica atitude niilista que trouxe os massacres, o empobrecimento, as emigrações e muitos outros problemas de ordem sociocultural, política e económica. A guerra retardou o projecto de desenvolvimento de um país que emergia dos escombros da luta armada de libertação. Por isso, a independência adquiriu um sentido oculto, revelando-se

para lá das margens e dos indumentos da guerra. As imagens da vida ganham ferocidade, medo e desordem. A ordem social degrada-se e, com o seu aluimento, os impulsos do mal, tudo aquilo que, em suma, coabita desde sempre escondido ou oprimido passa a imperar energicamente.

### **3. Espaços alegóricos**

#### **3.1. O mar e a noite: nostalgia e sonho**

O mar e a noite são temas recorrentes nas literaturas africanas de língua portuguesa. Para o caso de Cabo Verde e Moçambique, deve-se não só ao facto de que se trata de espaços banhados por oceanos e rios, como porque a sua relação histórica com Portugal proporcionou uma cultura que está intimamente ligada à literatura das águas. Portugal, como sabemos, para chegar a Cabo Verde e Moçambique durante o período dos «descobrimentos» recorreu ao caminho marítimo. As viagens marítimas conferiram a Portugal uma dimensão cultural que supera o espaço geográfico lusitano. Os oceanos, tanto para Portugal como para Moçambique e Cabo Verde e outros países cuja epopeia marítimo-lusitana cobriu, constituem um «largo e vasto espaço de descobertas e de invenção, de contactos étnicos e culturais» (Vieira, 1998: 5), e trouxeram uma nova configuração cartográfica ao mundo, aproximando as suas gentes e a respectiva geografia. A convivência multicultural que se cimentou a partir deste processo secular faz das sociedades uma galeria identitária verdadeiramente única e singular na história da humanidade.

O apelo do mar que as narrativas de Moçambique e Cabo Verde fazem, tem que ver não somente com a sua localização geográfica, mas também com esse legado histórico que os séculos dos «descobrimentos» foram cimentando na alma dos dois povos. Em *Chuva Braba* e em *Terra Sonâmbula* o apelo do mar faz-se por intermédio da noite, da lua, do vento e da chuva. O mar e a noite são duas realidades que têm entre si uma relação íntima cuja narrativa convoca para a construção das imagens diegéticas. Em *Chuva Braba*, a combinação destes fenómenos convoca outras realidades, que somente têm existência no mundo oculto, como ocorre no seguinte extracto: «segredo das águas a gente estuda na



feição do tempo, a gente estuda no cariz das rochas, nas nuvens, na linha do mar, na cor que o céu mostra, no anel da Lua [...]» (CB.: 15). O mesmo acontece em *Terra Sonâmbula*, em que a intromissão de realidades enigmáticas produz um efeito semântico muito importante no campo do simbolismo e da estética: «Lembro a lua se exibindo como medalha no decote da noite» (TS.: 45).

Obviamente, não é comum, no domínio do funcionamento das imagens, associar o dia às águas, nem o sol ao mar. Do ponto de vista do imaginário colectivo das sociedades, as águas são associadas às noites; o mar, por sua vez, é associado, em virtude dos seus inerentes ritmos, à lua. A água é comumente considerada como um dos quatro elementos básicos da natureza, em associação com o «fogo, terra e ar»<sup>80</sup>. Com efeito, um importante acervo mitológico, onde se destacam as associações que a divindade lunar tinha com as conchas e pérolas, atesta este milenário laço associativo entre a água e a lua. A convicção nas virtudes mágicas do mar faz crer nos «poderes concentrados na Água, na Lua e na Mulher» (Eliade, 1996: 123), na medida em que se trata de elementos que por sua natureza estabelecem entre si algumas afinidades vitais ao funcionamento da imaginação: a analogia entre as conchas<sup>81</sup> dos mariscos e os órgãos genitais da mulher, as conformidades aproximando as ostras das águas e da lua e, de certa forma, o simbolismo da pérola. A crença popular nas virtudes mágicas das ostras e das conchas perpassa as tradições no mundo inteiro desde a pré-história até à contemporaneidade.

Por conseguinte, a associação entre a água e o dia cria alguma dissonância aos princípios básicos da imaginação de acordo com a lei das

---

<sup>80</sup> Esta classificação é feita pelo filósofo grego Empédocles, que considera igualmente ser uma substância básica do Universo. Porém, trata-se de uma classificação que não é comum. A mitologia chinesa considera que a água faz parte dos cinco elementos básicos em parceria com a terra, o fogo, a madeira e o metal. Por seu turno, o hinduísmo agrega a água no mesmo grupo que o fogo, a terra e o ar. (cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81gua>), consultado no dia 06 de Dezembro de 2011.

<sup>81</sup> Em algumas regiões de Moçambique, as conchas são usadas pelos curandeiros para o tratamento de certas doenças espirituais, para a evocação dos antepassados, pedindo-lhes perdão por algum mal que tenha sido cometido, ou para iluminar o caminho do futuro. Já na tradição renascentista, segundo Simone Caputo Gomes (2008: 196), o simbolismo da concha «parece evocar as qualidades fecundantes, criadoras da água».

afinidades. É comum associar realidades com características ou propriedades semelhantes. Com efeito, pelas suas características luminosas, o dia convoca impressões que têm que ver com as características do fogo, e a noite convoca a intangível fluidez das águas<sup>82</sup>.

Nesta conformidade, o mar será um dos principais agregadores de mistérios na história da humanidade. As suas características, o seu poderio, amplitude e perenidade, permitem conservar uma vasta e diversificada quantidade de elementos que foram considerados ao longo dos tempos como estando ligados às divindades, personagens fundamentais para orientar a vida dos povos da Antiguidade. Nos oceanos moram misteriosos monstros que sempre foram considerados pelo homem como fenómenos inéditos, como deuses dotados de poderes inumanos. A *Bíblia Sagrada* evocou, inclusivamente, um monstro marinho conhecido pelo nome de «Leviatã», que se apresenta sob a forma de crocodilo segundo a mitologia fenícia, descrito como o maior dos monstros do mundo:

Quem confia, se faz ilusões, pois já seu aspecto o derruba. Ninguém se atreve a provocá-lo. Quem ousou desafiá-lo e ficou ileso? – Ninguém debaixo do céu. Não passarei em silêncio seus membros, nem o que se refere à sua força e à harmonia de sua estrutura. Quem abriu a sua couraça e penetrou por sua dupla armadura? Quem escancarou as portas de sua goela, rodeadas de dentes terríveis? Seu dorso são fileiras de escudos, ligados com lacre de pedra: um encaixa no outro, nem se quer o ar entre eles; ligados estreitamente entre si e tão conexos que não se podem separar. (Garmus, 1985: 664)

---

<sup>82</sup> A oposição entre o fogo e a água estabelece-se ao mesmo nível que a oposição entre o dia e a noite. A água é líquida e sombria, enquanto o fogo é quente. Tais características permitirão associar, de forma perfeitamente coerente, a água à noite e o fogo ao dia para permitir os necessários contrastes térmicos e sensitivos. Essa termo-sensibilidade permite uma relação coerente de oposição entre a água e o fogo, tal como existe um princípio antagónico entre a noite e o dia. A dualidade simbólica entre estes diferentes elementos da natureza tem a sua correspondência na relação que existe entre o homem e a mulher. Esta relação é recorrentemente evocada nas duas narrativas entre as personagens principais dos romances. Por um lado Kindzu e Farida (incluindo a mulher do administrador) e por outro lado Mané Quim e Escolástica.

Esta citação foi igualmente retomada por Fábio de Oliveira Matos e Fábio Perdigão Vasconcelos<sup>83</sup>, fazendo uma abordagem semelhante sobre a monstruosidade do mar. As considerações bíblicas inerentes ao mar têm em conta a idealização do oceano como habitat do diabo, afigurado na feição do Leviatã. Essa forma de encarar e idealizar o malefício atravessa igualmente o campo da cultura e das tradições.

Ao longo da narrativa de Manuel Lopes, o carácter diluvioso do mar tornou-se atroz no Porto Novo com a queda da «chuva braba». Nessa ocasião, Mariano, amigo de Mané Quim, lembrou-se do seu bote que estaria «revirado» e a tripulação, provavelmente, levada pelas ondas: «devorados todos por peixes ruins», pois «diante dele o canal era um caldeirão que fervia. O caldeirão do inferno devia ser assim» (CB: 182).

A preocupação demonstrada por Mariano, na véspera em que as águas do mar «não logravam vencer as águas do céu» (CB: 181), quando as nuvens deslizavam baixo como no sonho e «o mar troava de inveja e de raiva» (CB: 181) constitui, de certa forma, metáfora nuclear da morte, do final impetuoso e da inelutável sujeição ao tempo de medo, mas sobretudo de esperança para Mané Quim.

Segundo António Carlos Diegues, o oceano é o local onde mora o monstro que, por causa da sua aversão à natureza, encontra condições de habitabilidade no mar:

Esse oceano era também a morada de monstros, considerados como uma transgressão da natureza e para os quais o mar se prestava como abrigo perfeito, porque ele também afrontava Deus. A presença de monstros era constante na cartografia medieval e das descobertas e mesmo quando dela desaparece, continua na literatura sob a forma de polvos gigantes descritos por Júlio Verne e Vítor Hugo. (Diegues, 1998: 131)

---

<sup>83</sup> Cf. Fábio de Oliveira Matos e Fábio Perdigão Vasconcelos (2010: 70) no seu artigo «Içar Velas: Algumas considerações sobre as venturas na relação entre o homem e o mar», publicado em <http://ufrr.br/revista/index.php/actageo/article/viewFile/279/462>, consultado no dia 06 de Dezembro de 2011.

Os monstros habitantes do mar são úteis não só do ponto de vista da sua mistificação, mas também para outras aplicações na vida e na saúde das comunidades que vivem na proximidade, que retiram do mar elementos para o seu sustento. Por outro lado, utilizam-no como uma infra-estrutura de comunicação e «Exploram-no como laboratório para a produção de conhecimento» (Guerreiro, 2007: 1). Tal utilidade é descrita, sobretudo em *Terra Sonâmbula*, dando conta de que após o naufrágio, as pessoas acorrem para desfrutar de diferentes espécies de elementos de uso quotidiano. Por outro lado, o aparecimento da baleia nas margens de Matimati – provocando «um ruído barulhoso [...] começando a chupar a água! Sorvia até o mar todo se vazar» (TS: 25) – reforça a imagem de monstruosidade que o mar representa na narrativa ficcional. Esta monstruosidade pressupõe, entretanto, alguma vantagem à vida das pessoas. A baleia é um animal que, apesar de ser mítico, significa uma fonte de riqueza e de alimentação das pessoas, pois «o povo correu para lhe tirar carnes<sup>84</sup>, fatias e fatias de quilos. Ainda não morrera e já seus ossos brilhavam no sol» (TS: 25).

Numa exegese filosófica, a simbologia mítica do mar reside na sua capacidade de acomodar a monstruosidade da natureza. Deve ser por isso que o filósofo Gaston Bachelard, em vez do mar, privilegia a água doce pelo seu «carácter quase sempre feminino [...] pela imaginação ingénua e pela imaginação poética» (Bachelard, 2002: 15). Com efeito, as metáforas do mar auspicioso e benevolente são muito menos abundantes que as do mar cruel. Em *Chuva Braba*, por exemplo, evoca-se essa crueldade através do propalado «boato de que o Joãozinho morrera no mar» (CB: 31). Essa notícia deixou a mãe, nha Joja bastante constrangida, agravada pelo pretenso desejo de saída de Mané Quim pelo mar para o Brasil.

A temática do naufrágio configura uma realidade associada à ausência da sensibilidade marítima caracterizada por tempestades e desastres de vária

---

<sup>84</sup> Estudos feitos pela Universidade do Algarve sobre a aquacultura indicam que o mar é um recurso «vital como fonte de pescado para suprir as necessidades crescentes da população humana» (cf. Dias, 2007: 12).

ordem. O terceiro caderno de Kindzu, «Matimati, a Terra da Água», em *Terra Sonâmbula* é sugestivo para conferir ao mar o espectro de crueza e receio:

De facto, dava direito para desconfios. Mesmo Assane se associava às oficiais suspeitas. Podem umas rochas, em tais quantidades e tamanhos, nasceram-se em menos de um instante? O mais grave, contudo, foram as ocorrências que sucederam ao acidente. Pois, de imediato, centenas de pessoas se lançaram em todo o tipo de embarcações, das pequenas às mais mínimas para assaltarem o navio malfragado, a fim de se servirem das ditas xicalamidades. (TS: 60-61)

Uma das características mais socialmente preocupantes do mar tem que ver com a ocorrência sistemática de acidentes causados, muitas vezes, por choque de navios contra as monstruosas pedras que aí existem. Mas, aparentemente, o naufrágio do navio em Matimati terá sido benéfico para as populações que, com as suas embarcações, assaltaram-no para dele retirar as ditas «xicalamidades». Benéfico foi também porque se transformou em esconderijo para Farida, que abandonara a sua terra por causa da guerra e sobretudo pelos protestos de que foi alvo na comunidade, alegadamente por ter uma irmã gémea.

Mia couto reproduz o ideário popular moçambicano tendo a situação da guerra como um pretexto. Nesta perspectiva, o real e o imaginário, tornam a narrativa um depósito das tradições e identidades onde o maravilhoso e o inabitual convivem geralmente com a realidade. Nessa interacção, o sonho configura-se como sendo o único espaço fértil à fuga das personagens perante a perversa realidade por que passam. Uma realidade que faz com que a própria terra se encontre sonâmbula, sonhando, apesar de tudo, com um futuro melhor. As personagens romanescas nutrem uma certa esperança em relação ao que lhes permite subsistir perante os efeitos da guerra e reencontrar-se consigo mesmas na perspectiva de estabelecer uma nova realidade.

Este discurso remete-nos à narrativização do mal espiritual que envolve Farida em *Terra Sonâmbula*. Após a sua rejeição pela comunidade («aquele lugar já estava cansado dela» [TS: 81]), Farida refugia-se no navio naufragado, onde

tinha o desejo de «ficar [...] por tempos e tempos» (TS: 102). Ela toma essa decisão porque, após o desaparecimento da sua irmã e mais tarde da sua mãe, não só viveu uma infância de orfandade como também e, sobretudo, «cresceu, acarinhada por si mesma, na infinita espera de sua mãe» (TS: 80). Note-se, de passagem, o facto de Farida ter sido alvo de um ritual popular tradicional no qual participam indivíduos gémeos. Nesse episódio tradicional, através do sonho, Farida emergiu do fundo de um buraco trazendo nas mãos um pote semelhante aos que usam para sepultar os meninos. A imagem que esse episódio reproduz é desoladora. Por isso a menina Farida decide abandonar a sua região, partindo para terras imaginárias. Pesa ainda, para este propósito, o facto de ter sido estuprada por Romão Pinto, resultando no nascimento de Gaspar, seu único filho. Embora não se tenha transformado num mito, Farida tornou-se, no contexto narrativo, a única mulher que se preocupou com a vida, lutando espiritualmente contra o abismo da guerra e outros problemas da sociedade.

A posição quase inexplicável de Farida enquadra-se naquilo que o filósofo Bachelard denomina de «ideal da solidão» (Bachelard, 2002: 175), uma estratégia que a personagem aplica para projectar a vontade de vencer o medo e de alcançar a liberdade espiritual.

A narração episódica: «A Filha do Céu» que consta do quarto caderno de Kindzu associa, de forma calculista, duas realidades vitais tão próximas, tornando ainda autêntico este sentimento imaginário da existência humana – o desejo de sonhar e a realidade vivida. O sonho é apresentado pelo autor como interpretação de sentimento de uma vida atribulada, afigurando-se como o sinal duma alma dividida entre as maldições do presente e o bem-estar do futuro.

Neste jogo diegético, a noite não deixa de desempenhar, a seu modo, o papel de mediador da indefinível distância entre a realidade experiencial e o futuro abstracto e incorpóreo, opondo-se à pura materialidade do dia e da sua luz. Por isso, o sonho adquire uma dimensão premonitória em *Terra Sonâmbula*, sobretudo quando se descreve a viagem de Kindzu. As sucessivas aparições do seu pai, o velho Taímo, por via dos sonhos, têm um sentido de presságio, pois advertem o filho dos perigos que poderá encontrar se continuar com a intenção de

viajar: «Se tu saíres terás de me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...» (TS: 32).

Geralmente, os visionários funcionam com mais inspiração à noite. É durante este período que o sonho ocupa o espaço da realidade. Por isso, é óbvio estabelecer um paralelismo entre a noite e o sonho, e entre o mar e a saudade. O desejo de partida do jovem Kindzu é uma espécie de sonho, uma espiritualidade quase análoga às próprias águas. O sonho é produto de fantasia, uma ficcionalização do real pelo espírito, que pode ser posto em conexão com o apelo do desconhecido. Em *Terra Sonâmbula*, somente Kindzu e Farida afiguram-se sonhadores congénitos entregues ao seu próprio espírito de sonhar. Essas figuras encontram o seu equivalente em Mané Quim e Escolástica, em *Chuva Braba*. No domínio das narrativas de viagem, só esta tipologia de personagens pode aspirar a ser demandada pelo desejo profundo de partir. São personagens que projectam viagens nos mais circunspectos momentos da existência, partidas na distância da solidão intimista das águas onde o medo e a esperança se inspiram simultaneamente como um grito nostálgico.

Por razões óbvias, Mané Quim não augura partir para uma terra geograficamente distante: «Digo e torno a dizer: Não vou nada! – Que é que ia fazer nas terras dos outros?» (CB: 79). O seu não querer partir implica, pelo contrário, uma outra viagem interior, aparentemente menos incómoda do ponto de vista de realização intimista do acto. Quer partir, sim, para um lugar outro cerceado pela distância imaginária onde as fronteiras se inscrevem no território da saudade do que viria a ser o seu futuro na sua terra natal – a sua nova vida com Escolástica, sua futura esposa. Por isso, os sonhos em Mané Quim são muito profundos do ponto de vista da inspiração. Pretende levar avante o seu projecto de desenvolver a Ribeira das Patas, materializando o seu desejo de «pensar no futuro e não andar aí sem saber que fazer» (CB: 90).

Nos dois romances, assume papel importante o tempo cronológico nocturno. As noites são discretas e medonhas pela sua natureza. Por isso, é durante este período que as personagens realizam as suas acções mais profundas. O momento reservado principalmente para as grandes reflexões sobre as decisões a tomar no dia seguinte.

Em *Chuva Braba*, a história inicia-se no limiar da noite: «O sol já tinha cambado a Bordeira, e as sombras da montanha esfarrapavam-se pelas chãs no fundo do vale» (CB: 10). Nesta etapa da narrativa, a personagem Eduardinho encontra-se de férias em Santo Antão, convidado pelo seu amigo Paul. O princípio da noite transmite uma impressão analógica, aparentemente serena: «à medida que as sombras se expandem, paisagem e coisas iam tornando uma qualidade sedativa e repousante» (CB: 11).

A evocação da noite na narrativa permite conhecer o estado e a sucessão das acções que constituem a história e medir, desta forma, a sua duração. Também é possível conhecer as características do dia em que as acções decorrem, um pormenor importante para visualizar o comportamento das personagens: «Era a hora cinzenta do desamparinho» (CB: 33).

A noite alterna-se cronologicamente com o dia, o que permite a programação de acções principalmente para os camponeses. Entretanto, Joquinha, uma personagem nómada caracterizada por uma desterritorialização intimista, habituado à vida citadina, usa o relógio para a sua orientação: «o relógio de pulso colocado na cabeceira marcava as dez horas» (CB: 173) e «[...] pegou o relógio de horas luminosas, os ponteiros marcavam as seis horas justas» (CB: 183). Repare-se como a transcrição anterior mostra o efeito imediato da noite sobre o relógio. O tempo nocturno funciona como regulador de efeitos luminosos, na medida em que estabelece combinações eficazes entre a escuridão e a luz artificial.

A noite pode ser usada também como esconderijo, para a omissão de algum mal ou para alguém se esconder de alguma acção maligna contra si: «Não sei como é que um homem assisado se deixa apanhar assim num mundo de rochas e debaixo do escuro da noite» (CB: 158). O carácter tenebroso da noite permite que os contrabandistas tenham lugar fértil e apropriado para realizar as suas acções: «Sua vida era cansada. Não passava da cepa torta, dois dias antes tinha feito [o Mariano] uma viagem a São Vicente, durante a noite, com vinte latas de aguardente e quatro passageiros clandestinos» (CB: 170).

Durante a noite, a natureza, os astros, a atmosfera apresentam diferentes tons, às vezes iluminados com a luz lunar, outras vezes escurecidos quer pela



ausência da luz quer pela presença das nuvens: «Era noite ainda, as estrelas empalideciam para as bandas do nascente, sobre o Canal» (CB: 41). A palidez das estrelas prenuncia o raiar de um novo dia.

Enquanto em *Chuva Braba* a noite indica o anoitecer e o período antes do dia seguinte, em *Terra Sonâmbula*, a noite é a alegoria do medo e sofrimento das personagens. É o período em que acontecem as acções mais hediondas e perversas que inquietam as personagens romanescas: «No enquanto, lá fora, tudo vai ficando noite. Reina um negro silvestre, cego. Muidinga olha o escuro e estremece. É um desses negros que nem os corvos comem» (TS: 15); «Meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos» (TS: 18); «Uma noite, enquanto as hienas vozeavam eu vi um vulto saindo da casinha. Só vislumbrei um branco todo amarrado com panos vermelhos e pulseiras portadoras de feitiços» (TS: 23-24). Por outro lado, é à noite que acontecem as coisas inéditas que simbolizam a tradição ancestral dos moçambicanos: «E assim, todas as noites passei a levar para a casinha solitária uma panela cheia de comida. No dia seguinte, a panela estava vazia, raspadinha» (TS: 23). À medida que as situações aconteciam, Kindzu procurava julgar os actos visando compreender a sua essência:

Então, falei a Surendra da noite em que surpreendi um desses homens na cabana do velho. Relatei a teimosia de minha mãe, insistindo que era o espírito do marido.

– *Ela tinha razão, Kindzu. Você viu foi seu pai.*

– *Mas, Surendra...*

– *Pode ter certeza. Era o seu falecido*<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Henri Junod (1996b: 329) revela que o velho padre Nkolele apresentou-lhe como um facto uma história que conta na sua obra, em que reproduziu literalmente as suas palavras sobre o mistério da morte em Moçambique, nos seguintes termos: «Fui eu próprio ao bosque com a oferenda que tinha preparado para os deuses e, então, ele saiu. Era uma serpente. Era o pai de Makundru, o senhor da floresta, *Mombo wa Ndlopfu*, Face de Elefante. Veio, andou à roda das pessoas que estavam presentes. As mulheres fugiram, aterrorizadas. Mas ele viera apenas para nos agradecer. Não viera para nos morder. Agradeceu-nos, dizendo: *Obrigado! Obrigado! Então, estais ainda aí, meus filhos! Viestes encher-me de presentes e trazer-me frutos! Está muito bem!* Tinha vindo agradecer-nos a nossa galinha, porque, mesmo que se mate só uma

– *Me explique, Surendra. Me explique por que razão você quer que eu acredite em coisas que não vi.*

– *Porque não quero que sofra. Você é como o filho que Assma nunca me deu.* (TS: 29)

O discurso lírico é um recurso estético que melhor está vocacionado a falar do apelo íntimo e espontâneo que é a noite, uma tentativa de criar um estado de alma próprio à libertação e ao sonho intrépido. O processo de liricização encontra no romance uma excelente oportunidade de se expandir no devaneio do sonho e do desejo de aventura, recorrendo a uma liberdade de expressão que traduz a vasta amplitude dos sentimentos humanos da contemporaneidade. É neste contexto que o recurso ao discurso oral ganha consciência e perenidade nas narrativas.

A aproximação do mar e da noite ocorre, supostamente, em contraponto com o princípio do exercício da imaginação. Na verdade, a noite configura-se como um prodígio que se correlaciona com um objecto material enorme, que seja encarado como uma divindade a quem nada resiste, que cobre tudo, que eclipsa tudo no manto da sua escuridão «a deusa do Véu», como sustenta Gaston Bachelard (2002: 105).

Com efeito, a divagação das matérias é inevitável, o que faz com que a metaforização aceite quase sempre o sonho de uma noite activa, de uma noite

---

galinha, ele fica inteiramente satisfeito. Para ele, essa galinha tem o mesmo valor que um boi. Era uma víbora enorme, tão grossa como a minha perna aqui (indicava o tornozelo). Aproximou-se de mim e ficou muito sossegada, sem me morder. Olhei-a. Ele disse: *Obrigado! Assim, tu ainda estás, meu neto!* - *Mas (disse a Ncolélé) o que me conta foi um facto verdadeiro ou é só produto da tua imaginação?* – *É um facto indubitável! São grandes verdades! Em seguida, orei assim: tu Mombo wa Ndlopfu, Senhor deste país, que o deste a teu filho Makundru; Makundru deu-o a seu filho Hati; Hati deu-o a Makhumbi; Makhumbi deu-o a Kinini; Kinini deu-o a Mikabzana; Mikabzana deu-o a Mawatle (e aqui deve subentender-se: Mawatle deu a seu filho, ele próprio)...eis aqui a minha oferenda! Não é bela? Eis aqui, fiquei sozinho. Se a não tivesse trazido comigo quem vos teria dado alguma coisa? Não é assim? Peço-te meu antepassado todas as árvores; as palmeiras para construir as casas, os troncos que se podem cavar para canoas; que esses troncos não caiam sobre as pessoas e as esmaguem, quando elas vão cortá-los lá abaixo, ao pântano!».*

profunda, de uma noite cativante, de uma noite perene. Desta feita, «a noite já não é uma deusa envolta em véus, já não é um véu que se estende sobre a Terra e os Mares; a Noite é *noite*, a noite é uma substância, a noite é a matéria nocturna» (Bachelard, 2002: 105). A eternidade da noite gera conflitos naturais nas personagens romanescas se ela for substancialmente profunda. A profundidade da noite provoca sonhos também. Os sonhos, nesta perspectiva, são projecções, são desejos que as personagens manifestam durante a noite, período que é considerado por António Vieira (1976: 158) como «o primeiro ser nascido» na natureza.

A relação entre as realidades do sonhar e do despertar é um problema que inquietou Sigmund Freud em *An Outline of Psychoanalysis*, no qual faz uma análise profunda sobre a natureza onírica do homem. O psicanalista considera que os sonhos podem indiciar alguma confusão e ininteligibilidade. Na verdade, o que os sonhos reportam pode ser um contraponto da realidade que o homem domina sobre o quotidiano. Durante o sono, o homem manifesta atitudes de demência, pois, enquanto sonhamos, conferimos uma realidade objectiva aos conteúdos oníricos (cf. Freud, 1989: 47).

Porém, o neurologista Freud procurou criar os modos científicos que poderiam facilitar a diferenciação dos sonhos da realidade. Com isto pretendia sustentar a ideia de que quando nós sonhamos temos consciência plena de que o sonho é sempre um fenómeno diferente da realidade. A realidade do sonho é utópica, existe apenas na reminiscência do vivido.

Se o machimbombo, em *Terra Sonâmbula*, para além de ter sido carbonizado era o depositário que continha os «corpos» na imobilidade, o sonho de Tuahir libertou esse mistério disforme. O pesadelo do «autonarrador» sofre uma metamorfose: à morte imobilizadora sucede a morte mobilizadora. A cena transfere-se, portanto, do berço-sepulcro para as imagens fervilhantes de um colectivo apocalíptico em movimento: «O corredor e os bancos estão ainda cobertos de corpos carbonizados. Muidinga se recusa a entrar. O velho avança pelo corredor, vai espreitando os cantos da viatura. – *Estes arderam bem. Veja como todos ficaram pequenitos. Parece o fogo gosta de nos ver crianças*» (TS:

13). Neste enunciado, o autor mostra que o homem interpreta a vida em função da realidade e cada homem é um cosmos de sonho e de desejos.

### **3.2. O simbolismo da água**

Manuel Lopes e Mia Couto são duas vozes da literatura africana que, através das narrativas, exprimem o seu conhecimento profundo da função mística da água no quadro geral das idiossincrasias culturais, ao construírem os seus romances sem perder de vista a abordagem temática deste elemento vital da natureza. Essa visão mítica de apreensão dos aspectos mais peculiares da imagem da água na literatura decorre, de um lado, da relação que ela tem com a vida e, do outro lado, do facto de que nas tradições africanas ela desempenha um papel simbólico devoto em parceria com o ritual da reencarnação e da morte.

Tal como o mar que circunda o arquipélago cabo-verdiano e banha a totalidade da costa oriental moçambicana, as bacias hidrográficas produzem um especial e referencial valor para a vida dos seres vivos. Sabe-se, obviamente, que a água existe na natureza como substância que para além de servir ao consumo humano e à vida das plantas e animais, é um elemento muitas vezes ligado às tradições. Por isso, a água é um dos elementos temáticos mais recorrentes nas obras dos dois autores em estudo.

No quadro da narrativa lírica adquire especial relevo a água, tanto do rio como do mar. As duas fontes hídricas fazem parte do objecto de aproximação temática ao discurso das emoções e do sensualismo que caracteriza o ego das personagens. O mar e o rio, em parceria com a seca em Cabo Verde e a guerra em Moçambique, adquirem uma funcionalidade multidimensional, pois o simbolismo das suas águas pode circunscrever-se em três temas dominantes, como «fonte da vida, meio de purificação e centro de regenerescência» como sustentam Chevalier e Gheerbrant (2010: 41).

Como se constata, principalmente na sinestesia temática proposta pela dupla constituída por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a água está dotada de uma forte propensão humanizadora. Com efeito, a água é, por natureza, elemento dinâmico que funciona como delineador da visão do mundo, de vidas e das

consciências das pessoas. Por isso, a corrente fluvial simboliza a «felicidade, morte e renovação», ou seja, a fluidez «da vida e da morte» (cf. Chevalier e Gheerbrant, 2010: 569).

A vida das personagens é, de certo modo, dependente da água. Isto é substancialmente observável em Mané Quim, sobretudo a partir do momento em que «derramou» a intensa e fascinante chuva há muito esperada para justificar a sua recusa de partir<sup>86</sup> para o Brasil. Constatamos, neste e noutros factos, que esse deslumbramento pela água acendeu profunda contradição entre Mané Quim e Joquinha, uma vez que «a paz do homem sem água na nascente e sem chuva no céu não é felicidade...» (CB: 63), como sustenta o narrador de Manuel Lopes.

A decisão tomada pelo velho Taímo, personagem de *Terra Sonâmbula*, marca, igualmente, um certo simbolismo da água na vida humana. Pois, tendo sido um homem do mar, após a sua morte, a sua cerimónia fúnebre «foi na água, sepultado nas ondas» (TS: 22). É na sequência dessa realidade imaginária que Kindzu é cercado pela visão grotesca e indescritível do «xipoco». Significa, por outras palavras, a aceitação da convivência com os espíritos malvados dos mortos que condescendem com o sofrimento dos vivos. A aparição do «xipoco» na vida de Kindzu simboliza a activação da memória e do impulso da fantasia levando a personagem ao mundo do devaneio, na mediada em que incorpora o reino espiritual na sua própria vida, como pressuposto dinamizador da narrativa.

No seu regresso a Matimati, Kindzu trança um quadro alegórico que nos permite ver o seu simbolismo estético, associado às características naturais do mar, cujas águas reluzem sobre a natureza:

Ao avistar a praia de Matimati, comprovei como são nossos olhos que fazem o belo. Meu estado de paixão puxava um novo lustro àquela terra em ruínas. Aquelas visões, dias antes, já tinham estado em meus olhos. Porém, agora, tudo me parecia mais cheio de cores, em assembleia de beleza. (TS: 116)

---

<sup>86</sup> Mané Quim age como B. Lêza, citado por Gabriel Mariano (1991: 135): «A mi se ê para dixâ nha terra/na'm qrê dixâ mundo intêro» (Tradução: Prefiro deixar o mundo/a ter de deixar a minha terra).

O mar parece um espelho nas imediações da praia, no qual se reflectem as vivências das personagens; a cor da água contamina a sua beleza à floresta até aos escombros da guerra. O odor da praia transforma o ambiente das ruínas da aldeia de Matimati em novos horizontes de esperança. O céu brilha sem nuvens, no seu azul eterno, e torna o ambiente agradável num momento em que a crescente indecisão e pânico se transformam em esperança para os habitantes no local de concentração dos refugiados. No entanto, afinal são puras visões de Kindzu. Na verdade, o ambiente continua desolador, triste e insuportável: «A vila era mais pequena do que parecia [...] havia excessivos refugiados. Dormiam nas ruas, nos passeios. Por todo o lado se viam corpos estendidos, esteirados ao sol» (TS: 117).

Podemos concluir que esta viagem que Kindzu faz à procura de Gaspar, filho de Farida, constitui desafio mortífero, uma morte psicológica caracterizada por assombramento da personagem: «gritos de várias direcções e feitos» (TS: 117). Com efeito, todas estas situações permitem a construção do que se esmera na configuração do ambiente atormentado pela dúvida e pela realidade que Kindzu vivencia. Geralmente, e como bem o disse Walter Benjamin (2004: 247), a personagem tem uma vocação própria de sonhar e o «prazer do sonhador é o de fixar a natureza na moldura de imagens esmaecidas».

No romance de Mia Couto, os dois paradigmas simbólicos são ancorados pelo mistério das tradições. A água representa a infinidade dos possíveis, contendo todo o virtual, o informal, o embrião, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Submergir na água, para dela aparecer como sujeito simbólico, é regressar às origens, imergir na fonte de energia e dela revestir-se de força de regressão, desintegração e de recomposição. Mia Couto exalta essa funcionalidade vital da água, como força e pureza tanto do ponto de vista místico como carnal.

É indiscutível a vitalidade simbólica da água, tomando em consideração que o mar é a fonte inesgotável da vida. A concepção que se tem do mar é que ele seja um espaço apropriado ao nascimento, transformação e à renascença. Considerando que as águas do mar encontram-se em constante movimento, sugerem um estado efémero das possibilidades informais e realidades formais da

vida que, no cômputo geral, colocam o homem num ambiente de emotividade, dúvida e indecisão constantes. Neste caso, a representação do mar corresponde à imagem da vida e, ao mesmo tempo, da morte. Do mar se vem e a ele se retorna.

Nesta óptica, o mar é uma fonte de alimentação e exclusivo habitat para diferentes seres marinhos, para além de ser um forte recurso à navegação: «Sempre a água me trouxe facilidades, nela eu ficava no à-vontade de gafanhoto em capinzal» (TS: 46). Mas também a água constitui fonte fundamental para a pesca. Neste ponto de vista, tanto em *Chuva Braba* como em *Terra Sonâmbula*, estes factores funcionam como elementos catalisadores das narrativas, na medida em que aprimoram a atenção das personagens cuja vida está dependente da água.

O romance de Mia Couto partilha de forma particular desta abordagem compósita, pela forma como as personagens se relacionam e, sobretudo, como elas próprias reconstituem os acontecimentos, o que se conjuga perfeitamente com a narrativa lírica contemporânea, uma forma de expressão que se funda nas ideias sugestivas, na verosimilhança e obscuridade da linguagem. O romance coutista, com uma elaboração estética muito intrincada, ocupa um espaço literário que ultrapassa de longe o nível que caracteriza os grandes narradores da contemporaneidade. A forma como o autor faz a recolha e a composição dos elementos que contextualizam a temática da guerra confunde-se com a de um autêntico etnógrafo que produz ele próprio as narrativas inerentes a esse espólio etnográfico. Veja-se em seguida como o autor faz o aproveitamento de aspectos de pormenor para alicerçar a narratividade dos acontecimentos que envolvem os sentimentos das personagens: «Agora eu vi meu pai como uma dessas baleias<sup>87</sup> que vêm agonizar na praia» (TS: 25).

---

<sup>87</sup> A temática da baleia sempre foi tida em consideração na literatura, marcando presença em muitas obras ao longo dos tempos. A baleia é citada de forma particular na tradição bíblica, relacionada com a história do profeta Jonas cujos companheiros de viagem marítima atiraram-no para o mar para salvar o navio de «um vento impetuoso» que «levantou no mar uma tão grande tempestade que a embarcação ameaçava despedaçar-se» (*Bíblia Sagrada*, 1982: Jn 1-2). O profeta Jonas foi depois engolido pela baleia durante três dias e três noites, salvando-se desta forma do perigo da morte a que estava votado. O simbolismo da baleia na literatura está

A tendência à factualidade que ocorre em *Terra Sonâmbula* vai a par com a existência de memórias tristes do período da guerra que parece ser o principal pretexto desta narrativa. A efabulação lírica que repousa na história de Tuahir e Muidinga, que no início se alojam no machimbombo carbonizado, articula-se na perspectiva de uma narrativa cheia de emoções.

No seu percurso, as duas personagens visualizam entidades de diversificada índole que a guerra transforma em figuras oníricas. Num desses devaneios, os dois descobrem um velho que permanece na aldeia cujos moradores abandonaram por causa da guerra. O velho, solitário, surpreende pela inspiração historiográfica que ostenta. Um dos episódios interessantes tem que ver com o facto de o velho pretender esculpir o seu nome no tronco de uma frondosa árvore como forma de perpetuar a vida.

Grafar o nome do velho no tronco da árvore seria uma espécie de eternizá-lo, tornando-o herói cuja valentia reside no facto de que não se deixou intimidar pela violência. Ele manteve-se firme na sua aldeia em contraponto com a atitude de muitas personagens que abandonaram os seus aposentos habituais, refugiando-se no centro de acomodação.

Para além do velho, Tuahir e Muidinga encontraram ao longo da sua caminhada um outro indivíduo com características inéditas. Trata-se de Nhamataca, antigo colega de Tuahir, um homem que se ocupara da difícil tarefa de inventar um rio. Com ele permaneceram longas horas numa conversa dialéctica sobre a utilidade do rio.

---

associado não à maldição, mas à caridade, ao bem, à renascença e à paz e liberdade. Por isso, três dias depois, o profeta foi cuspidor (salvo do perigo, uma espécie de renascença). No romance de Mia Couto, a função simbólica da baleia é igualmente salvar vidas através da sua carne que foi partilhada por muitas pessoas que padeciam de fome durante a guerra. É uma espécie de milagre que veio do mar para amparar o povo agonizado. Este é o momento em que a narrativa coutista atenta, de forma subtil, na perseverança do homem em contornar o sofrimento, e é, no fundo, uma solução mística que surge das profundidades do mar com apoio divino. Porém, Ana Maria Teixeira Soares Ferreira desenha um cenário diferente à volta da misteriosa aparição da baleia no romance coutista, a de uma «imagem de um país à beira do abismo é apresentada, metaforicamente, na baleia que vem agonizar na praia e que, ainda moribunda, é assolada pelas gentes que a esquartejam» (Ferreira, 2007: 84).



Como explicita o narrador, o rio desempenharia uma multiplicidade de funções na sociedade, pois, as suas «águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras» (TS: 95). Nesta conformidade, a água existe como um elemento vital para os seres vivos. Ela não só é importante para o homem, como para os animais irracionais e para a sobrevivência das plantas que igualmente minguaram por causa da pólvora das armas mortíferas.

Nessa história de busca de alternativas à escassez de água, o «fazedor de rios» teve um fim desastroso. Ele morre num córrego diluvioso provocado por uma tempestade sobre as águas no leito de seu próprio rio.

Como afluamos anteriormente, a água tem outras aplicações. A corrente do rio permite entrar em contacto com forças imaginárias, na medida em que por meio dela se viaja em direcção ao enorme leito de inspiração. No rio de Nhamataca, em vez do homem «viajariam esperanças, incumpridos sonhos» (TS: 95). O narrador acredita que o rio é um lugar do qual emerge o sonho intimista, onde se renovam esperanças. A viagem evocada não significa, para Mia Couto, evasão e renúncia; pelo contrário, o regresso ao manto convivial da Mãe-Terra, através do espaço afectivo da «Mãe-Água» (TS: 95). Este facto deve-se, pois, a que o rio tem propensão para se tornar doce. Efectivamente, a narrativa coutista pode ser usada como uma estética concretizadora do «substancialismo feminino da água», referido por Gaston Bachelard (2002: 131), uma vez que o apelo da água iguala-se à da fonte primária da vida, a origem do amor, afectividade e bem-estar.

Curiosamente, a própria terra é «sonâmbula», como o título do romance sugere. Por natureza, o sonambulismo confere à água uma faculdade de percurso profundo cujo destino onírico é «o parto da terra, lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas [e] a morte ficaria confinada ao outro lado. O rio limparia a terra, cariciando suas feridas» (TS: 95). O rio descrito no excerto é, claramente, um espaço cósmico carregado de um significado mítico simbólico profundo, um espaço privilegiado que desperta a emoção e convoca a imaginação poética do narrador. Estas imagens míticas entretencem linhas de força afectiva entre o rio e a terra, numa altura da vida em que se sente necessidade excessiva de espaço ontológico onde «os homens guardariam suas vidas». Como a citação

anterior sustenta, a força simbólica do rio é determinante no plano metafísico, pois com o misterioso alento da correnteia «a morte ficaria confinada ao outro lado».

É no embalo da viagem sobre as águas que as personagens sonham. Esses sonhos transformam-se em autênticos romances de reinventar sossego numa terra altamente devastada pela guerra: os pesadelos, as visões, o sono e o sonho confluem na memória de Kindzu. As aventuras do protagonista têm relação intrínseca com o nome da personagem [Kindzu] que é inspirado por uma «palmeira mindinha», de onde se extrai uma das bebidas que o velho Taímo bebia demasiadamente até perder a consciência, mas que nem por isso deixava de sonhar. O nome de Kindzu é, por analogia, um mistério que se associa à evasão. Porém, a evasão não tem que ver só com a deslocação física da personagem, mas também com a atitude própria de um homem que sonha, isto é, uma fuga de natureza psicológica. O acto de sonhar é por natureza inconsciente, expressando-se simbolicamente. É inevitavelmente legível aos artistas perceberem, de forma mais ou menos clara, que as raízes da arte encontram-se nas profundezas do ser humano. Neste caso, Mia Couto não resistiu à tentação de construir personagens que se adequem ao modelo da vida empírica, interpretando da forma mais artística possível o que se passa com a sociedade moçambicana. Esta capacidade de invenção é partilhada por Manuel Lopes, que na sua engenhosa elaboração romanesca coloca as personagens a conviver com a água e com o mar da forma mais humana possível.

Com efeito, o sonho de enraizamento, que impulsionou Mané Quim a preferir a vida de evasão, encontra suportes fundamentais na queda abrupta da chuva no derradeiro momento da viagem.

Como a vida de Mané Quim dependia essencialmente da água com a qual irrigava a sua horta, a chuva surge como símbolo da esperança, a razão fundamental do enraizamento da personagem. Esta fascinação pela água por parte de Mané Quim manifesta-se de forma conspícua na acção protagonizada pela sua namorada:

Escolástica parou junto da canhoeira, olhou para todos os lados, como animal bravo antes de se decidir a beber [*depois*] poisou no chão junto do veio de água o buli, o lençol e, sobre este, o sabão. Ficou uns minutos parada sem se

decidir [...] Acocorou-se, chapinhou, deu dois mergulhos rápidos de pardal apressado. Depois ensaboou-se até ficar lisa como peixe [...] Recebeu de pé a água fria que caía do penhasco. Alçou os braços e com as mãos calosas colocadas à pele levou a água limpa a todos os recantos do corpo. (CB: 47)

É notório no romance de Manuel Lopes o encantamento de Escolástica pela sensualidade da água. A personagem inspira-se na carícia da água para o acto de sua criação como mulher que, estando à espera do seu namorado, Mané Quim, sonha com o futuro contemplando as bananeiras em acção de parto. O ambiente cósmico do rio deixa, indubitavelmente, uma sensação de sensualidade na personagem. Esta sensualidade é ainda reforçada pela forma como o sujeito encara a sua relação com a água, dando «mergulho como peixe». As imagens que nos são dadas a conhecer alimentam a narrativa, levando-a ao longo da história, a recuperar espaços, vivências e imagens, tendo como pano de fundo o quotidiano da sociedade. Com efeito, em certas ocasiões, o narrador focaliza, a sua atenção na relação com a natureza, na qual as personagens adquirem aparências que dinamizam a sua acção psicológica: «olhou para todos os lados como animal bravo», como se pressentisse a presença de algo estranho.

A comparação que o narrador faz de Escolástica com um «animal bravo» tem uma conotação mítica e metafórica bastante funda. Ao longo da história ela é descrita como sendo uma rapariga cuja relação com Mané Quim assume um carácter agressivo, postura que herdou da mãe, Nhã Totona, muito temida pelos homens por causa da sua conspícua bravura. Entretanto, um pormenor muito particular tem que ver com a capacidade que o narrador possui como observador atento do movimento dos objectos em redor no espaço da narrativa. Esta perspicácia consagra um estatuto privilegiado a Manuel Lopes como escritor da linha da frente no surgimento da ficção cabo-verdiana.

Reconhecendo o contributo que o primeiro director da revista *Claridade* deu ao processo de criação da estética a partir da sua acção poética, que se fundamenta na visão indiferenciada da realidade, Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas retomaram as afirmações de António Cândido Franco:

Aquilo que parece dominar, no seu conjunto, a expressão estilística de Manuel Lopes é uma afirmação paradoxal da realidade do dia a dia da terra. Quero eu dizer que toda a obra de Manuel Lopes se poderá resumir, naquilo que apresenta de mais característico, à seguinte frase: *A terra pode ser muito má, mas, aliás ainda assim, ela é muito boa: ela é mesmo a melhor coisa [...]* A antítese, aliás como a antífrase, parece ser sinal de uma geometrização do discurso. Ela revela um particular empenho em desfazer as divagações do tipo intuitivo [...]. Gilberto Drumand chama, talvez com um pouco de exagero, tal tipo de sensibilidade de cartesiana [...]. (Gomes e Cavacas, 2007: 242)

Esta visão criadora de Manuel Lopes é, directa ou indirectamente, partilhada por muitos escritores que procuram buscar a sua identidade. *Ab initio*, Mia Couto revelou essa propensão nas suas incursões na arte literária. No processo de valorização do mar como um recurso importante que intervém na estética literária de Mia Couto, o protagonista de *Terra Sonâmbula* conta nos seus cadernos que o mar é o espaço por meio do qual consegue encetar a jornada difícil da tentativa de encontrar os «naparamas». Por outro lado, a fuga de Farida pelo mar constitui ainda mais um motivo importante para a construção da imagem poética coutista.

A funcionalidade estética das imagens do mar verifica-se no episódio intitulado «Matimati, terra da água», em que Kindzu percorre uma longa distância, ao ponto de, ao chegar à «baía de Matimati já [...] perdera contas às madrugadas» (TS: 59). Nesse percurso simbólico, Kindzu apresenta uma imagem, também simbólica, da beleza da baía de Matimati que, por causa da sua proximidade do mar, parecia que «se deitava no abraço da água, [...] que estava ali mesmo antes de haver o mar» (TS: 59). Com este episódio podemos concluir que há uma relação de complementaridade entre a terra e a água. E é dessa simbiose que nasce a vida e surge a morte. Portanto, a água configura-se como uma «espécie de mediador plástico entre a vida e a morte» (Bachelard, 2002: 13), o que pode ser visto na efabulação fantástica que deu origem ao desaparecimento da mãe de Farida.

Percorrendo os dois romances, percebe-se mais claramente a abundância de funções que a água desempenha no domínio da sua reutilização como factor

de alimentação<sup>88</sup> e renovação da vida, e também como elemento que é empregado na narrativa para a construção de uma cosmogonia repleta de imagens<sup>89</sup> reificadoras das tradições:

Como as chuvas demorassem, vieram buscar a mãe. No quintal dela entraram mulheres meio-nuas, essas que costumavam limpar os poços. Precisavam de uma mãe de gémeos para as cerimónias mágicas. Mandaram que ela mostrasse o túmulo de sua filha. Farida acompanhou o grupo que, em fila, foi até à margem do rio. Quando chegaram à campa, as mulheres verteram água sobre o pote fúnebre. Dançaram, xiculunguelando. Depois meteram a velha num buraco e foram-no enchendo de água. Ela pedia: «me deixem tenho frio. Mas as mulheres não abandonavam. A mãe de Farida visitara o Céu e se ela estivesse molhada, certamente as nuvens também se encheriam. As chuvas viriam, por fim». (TS: 79)

A acção simboliza o renascimento. Habitualmente, considera-se que «sem água não há vida». Isso significa que a falta de chuva põe em risco a vida da comunidade na aldeia da mãe de Farida. É do «túmulo» que provirá a chuva. O narrador valoriza esse aspecto que marca, simbolicamente, a reconciliação da vida com a morte. A água e a morte partilham o mesmo universo sobre a mediação do homem vivo. Nesta perspectiva, em tempo da estiagem, nas comunidades africanas os chefes das terras fazem cerimónias pedindo aos antepassados – deuses – que façam cair a chuva para salvar as sementeiras. Veja-se, por exemplo, o que diz Mircea Eliade sobre a percepção do conceito de água:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são *fons* e *origo*, e reservatório de todas as possibilidades de existência; elas *precedem*

---

<sup>88</sup> Quanto ao facto de a água do mar ser um recurso onde se busca algo para a alimentação, Gaston Bachelard (2002: 123), citando a visão pambiológica de Michelet, considera que ela é «a água animal», o alimento primogénito de todos os seres.

<sup>89</sup> Gaston Bachelard descreve a água em função da vida, sem a qual «A alma sofre [...] um deficit de imaginação material». Carregada de imagens, a água «ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjectivação, em sua tarefa de assimilação» (Bachelard, 2002: 13).

todas formas e *sustentam* toda criação. A imagem exemplar de toda criação é a Ilha que subitamente se «manifesta» em meio às águas. Por outro lado, a emersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. (Eliade, 1996: 149)

À cosmogonia aquática corresponde – no nível antropológico – a origem, geração, formação, evolução, desenvolvimento, a reprodução, mas também as crenças segundo as quais o género humano nasceu da água. A imersão da mãe de Farida na água era um gesto gratuito de manifestação cosmogónica formal. Noutra interpretação, a imersão corresponde à dissolução das formas naturais, à desconstrução da matéria física. Nesta acepção, o simbolismo das águas tanto metaforiza a vida como a morte. E a morte é o renascimento, significa nova vida. Por isso, nem o sofrimento de Farida dissuadiria a prática daquela cerimónia, pois, a mãe devia continuar naquele estágio, «matoppear-se» como forma de pagar a sua «dívida com o mundo» por ter gerado gémeas<sup>90</sup>. O nascimento de gémeos é um fenómeno substancialmente condenado pela sociedade. Segundo interpretação filosófico-tradicional, o nascimento de gémeos traz desgraça à comunidade. Naquelas circunstâncias, a mãe de Farida estaria a cumprir o castigo merecido, uma admoestação divina que é simultaneamente acompanhada pelo culto de danças e rezas tradicionais que simbolizam o culminar de um dever que as anciãs realizaram para fazer cair a chuva. Por conseguinte, após ser esconjurada «tomaram grossas chuvas. As sementes e a esperança se tinham finalmente reconciliado» (TS: 80). O sofrimento e o desaparecimento misterioso da mãe de Farida produziram efeito simbólico de interesse literário profundo. Da predição das mulheres «semi-nuas» veio a chuva há muito esperada na região. Nesta narrativa, a chuva não é fenómeno que tem interpretação científica. É

---

<sup>90</sup> A morte nas tradições moçambicanas constitui um fenómeno mítico, desde a sua concepção até à forma como é encarada nas distintas etnias tribais. Por isso, há diferenças significativas de região para região, tomando em conta não só a dimensão territorial, como também e sobretudo a diversidade cultural existentes entre as três principais regiões (Norte, Centro e Sul) do país. Em algumas regiões, o «nascimento de gémeos» é interpretado como um fenómeno mitológico. Por isso, os cuidados a ter com os bebés gémeos subordinam-se a uma tradição que passa necessariamente por ligar a ciência à magia.

misteriosa. As comunidades relacionam a natureza com a ancestralidade, com as vivências em que tudo decorre na relação metafísica da vida. O simbolismo da água ganha nesta narrativa dimensão de verdade espiritual.

Segundo Henri Junod (1996b: 270), a tradição bantu acredita que no céu existe alguém morto<sup>91</sup> que governa o reino do além, a quem os vivos apresentam os seus problemas. Na interpretação tradicional dos fenómenos da natureza, o espírito sabe de todos os segredos, do que se passa na terra. Para além de desempenhar a função de mensageiro dos problemas terrenos, a espiritualidade configura um espaço onde repousa a esperança.

Trata-se, inequivocamente, de uma imaginação através da qual Mia Couto procura matizar a sua arte, tomando em consideração que «No mapa da narrativa lírica [...] o rio faz parte do locus de eleição» (Ferreira, 2004: 289). A água usada para purificar os pecados cometidos pelo nascimento de gémeos teve aplicação diferente da água de que Mané Quim precisava para irrigar a terra ressequida.

O interesse dialéctico de água, do rio, do mar, da lagoa na narrativa assenta na forma como se faz a configuração da imagem do feminino que ela representa, pois a «água evoca a nudez natural, a nudez que pode conservar uma inocência» (Bachelard, 2002: 36), no capítulo da imaginação. Ainda que esta visão não tenha em conta as «mulheres meio-nuas, essas que costumavam limpar os poços» (TS: 79), a sua intromissão lírica na literatura ganha uma significação preponderante pelo facto de que o acto se dá no rio, e sabe-se que o rio está carregado de mistérios no domínio de construção de imagens. É, pois, nessas circunstâncias que a descrição que Gaston Bachelard faz em *A Água e os Sonhos* (2002), de certo modo, procura valorizar o discurso poético dos «banhistas», dos «cisnes». Eles deixam-se contemplar, porque transmitem certa imagem pela profusão do sonho, um reflexo que se materializa na imaginação supra-real da vida. Para completar essa prodigalidade do sonho, da imaginação, a mãe de Farida reclama por causa do frio que sente quando lhe é posta a água pelas mulheres. Essa sensação de frio mobiliza um outro comportamento de

---

<sup>91</sup> Este indivíduo morto é conhecido por *Luvimi*, o chefe dos antigos tempos com poderes míticos e que é venerado pelos vivos porque se tornou uma figura sobrenatural, onipotente, segundo Henri A. Junod (ibid.: 270).

relevância fundamental. Insinua outros processos de discussão no campo de contemplação do corpo feminino. O fenómeno de «frescura», que Gaston Bachelard analisa enquadra-se no campo da sensualidade do corpo da mulher «banhista»<sup>92</sup> que funciona como metáfora do desejo cuja imaginação ofusca a realidade. A ideia de sexualização da água é partilhada por todos os cultores da arte e do belo. E isso pressupõe que a água é imprescindível em muitas das cosmogonias universais, neste caso particular, em Moçambique e em Cabo Verde. José Manuel Duarte de Jesus, que escreveu *O jardim no pensamento mítico chinês*, considera que «a água associada ao norte e ao escuro é feminina» (Jesus, 2001: 66).

Nas sociedades antigas, em todo o mundo, movidas pelas transformações históricas foi-se criando uma teorização à volta dos conceitos de montanha e de água, conceitos míticos que deram origem a uma corrente de pensamento que influenciou fortemente a poesia, a pintura, e dela surgiu a primeira conceptualização de paisagismo e, sobretudo, ligando o conceito à produção, aos bons tempos da vida das sociedades humanas. Nesta perspectiva, Mané Quim, orienta todo o seu pensamento à volta da água que tanta falta faz para irrigar as terras. Por seu turno, Kindzu, em *Terra Sonâmbula*, usa a água como meio para concretizar o sonho de se juntar aos «naparamas» que no norte do país lutam contra aqueles que provocam a guerra em Moçambique.

Porém, inspirada nos paradigmas de discurso lírico, a narrativa coutista parece confundir-se com a realidade. Deixa de ser uma simples arte de contemplação onírica quando comove as personagens que olham o corpo da mulher:

Era Romão que rondava seu leito. Os passos dele cercavam-lhe o medo, enquanto ia esquentando suas brasas. Em silêncio, rezou com desespero.

---

<sup>92</sup> Gaston Bachelard diz que as águas resvalam através dos frescos dos espessos arbustos, suavemente agitados; elas não murmuram, mal correm; de todos os lados, mil fontes se reúnem em bacias puras e brilhantes, aplanadas, escavadas para o banho. No caso da mãe de Farida, tratou-se de banho involuntário. Mas isso não retira o valor artístico da imaginação, o quadro pitoresco que os sonhos constroem no seu mundo ontológico da beleza e sensualidade feminina.



Colocou tanta fé nesse socorro que perdeu o receio do que pudesse suceder. Romão se sentou na cama, seus braços procuraram no escuro. Quando seus dedos roçaram o rosto da menina ele sentiu o molhado de caladas lágrimas. Essa tristeza ainda mais lhe afiou os apetites. Foi envolvendo Farida, cada avanço dele a doidoendo. Joelhos no peito, ela se pequeninava. Lá fora, a meiguice da lua não fazia suspeitar quanto ódio fermentava naquele quarto. Os anjos demoravam, Romão ganhava vantagem. (TS: 85)

A esfera temática que simboliza a sensualidade consolidada nas variações em torno das imagens convoca elementos intrínsecos à psicologia criada pela arte do corpo feminino que «esquenta suas brasas» nos momentos mais profundos da emoção e no «escuro» da inocência.

Ana Mafalda Leite (2003: 153) fornece um quadro que explicita que «a poesia moçambicana tem vindo a produzir configurações diversificadas da ideia da nação»<sup>93</sup> em que os elementos como água e o ar, a terra e o fogo, são factores

---

<sup>93</sup> A construção da nação tem uma vertente fundamental no contexto moçambicano: transformar a alteridade e os diversos particularismos étnicos num instrumento de força ideológica, cultural e política uno e indivisível, congregando todos os moçambicanos, do Rovuma ao Maputo e do Zumbo ao Índico. O nacionalismo moçambicano representa uma conquista que se consegue com a aniquilação de todas as tentativas de divisão dos moçambicanos por factores externos que diligentes pretensões de destruição dos esforços de construção do Estado Livre podiam e estavam fadados a erradicar. É uma tentativa de construir um nacionalismo que, não tendo que ver com os «padrões» teóricos pré-concebidos, baseia-se em matrizes de unificação das diferentes nações etnolinguísticas, culturais e religiosas num eixo em torno do qual giram os interesses de uma Nação-Pátria. A noção que se tem da nação integra um dúctil interesse de conceber instrumentos de notação de finas tonalidades da cultura a partir das raízes étnicas, da especificidade linguística e cultural do mosaico moçambicano. É a partir desta especificidade que os diferentes idiomas nacionais ocupam um papel fundamental na produção lírica orientada para os aspectos endógenos da cultura moçambicana. Na base deste pensamento, haverá pelo menos três momentos essenciais do processo de construção da nação moçambicana: o primeiro tem que ver com a difícil epopeia de unificação dos movimentos nacionalista (MANU, UNAMI, UDENAMO) numa só frente de luta de libertação que conduziu a guerra até à independência. O segundo momento consta do período de edificação do Estado independente, momento em que foi notória uma tendência generalizada da desagregação dos laços costurados à guisa da frente do combate libertador. O terceiro momento ocorre a partir de 1992 quando os moçambicanos são chamados a consolidar a

primordiais para a construção de imagens, e nós acrescentaríamos, pela extensão da análise que fazemos, outros elementos como a noite e o sol, o receio e o medo como factores identitários e enriquecedores desse conceito. Dir-se-ia que a narrativa de Mia Couto, tributária deste processo de construção do ideário identitário da nação, do sonho e da imaginação, é pródiga num discurso literalmente insinuador, que conduz à suspensão de reflexos e conclusões inacabadas.

Essa suspensão manifesta-se a vários níveis da diegese no romance coutista. A relação, por exemplo, que se estabelece quer entre Romão e Farida, quer entre esta e Kindzu não é de sentimentos que surjam de motivos interiores. Não havia consentimento por parte de Farida que foi coagida a uma relação indesejada, tudo à custa das circunstâncias da vida a que estava submetida. Esta relação não resulta de percepção, de memória, de imaginação e muito menos do consentimento mútuo. Trata-se de uma relação forçada que decorre do facto de Farida ser uma mulher submissa e sofredora.

A concepção do fenómeno da água é associada, múltiplas vezes, a factores míticos na narrativa africana. Com efeito, ocorrem nos romances de Manuel Lopes e Mia Couto duas circunstâncias que testemunham a queda da chuva. Os presságios protagonizados pelas anciãs em *Terra Sonâmbula* e os aspectos que resultam da interpretação mitológica dos fenómenos, misturados a um certo conhecimento empírico ligado ao saber científico, que em *Chuva Braba* se revela essencial para a formação das nuvens que dão origem à chuva:

Ocê falou na chuva acabar... Nhô Vital não diz assim. Sabe ocê, segredo das águas a gente estuda na feição do tempo, a gente estuda no cariz das rochas,

---

independência e a empenharem-se na reconstrução pós-guerra, prolongando-se até aos nossos dias. Neste momento a evocação da Unidade Nacional deixou de ser apenas palavra de ordem e passou a constituir um aparelho que não afasta o presente do passado mas o aproxima do futuro, projectando imagens em que a nação se reveja e se auto-supere (cf. Leite, 2003: 153).

nas nuvens, na linha do mar, na cor que o céu mostra, no anel da Lua, na endireitura do vento<sup>94</sup>, no cheiro que ele traz. (CB: 15)

Zé Viola, ao longo do diálogo, rematando a sua argumentação diz o seguinte a Joquinha: «Se um dia me tirassem daqui e viesse depois uma chuva rija, seria pra mim uma grande dor de alma» (CB: 17). Essa argumentação foi feita na tentativa de defender Mané Quim. Por seu turno, Quim acredita que as águas têm «segredo» que deve ser investigado. Na sua intervenção, durante a discussão com Zé Viola, revela um certo conhecimento das idiossincrasias mitológicas da natureza que acompanham o processo de formação e aparecimento da chuva. Tal «segredo» não se resume tão-somente à interpretação científica dos fenómenos, «Nhô Vital estuda no lunário<sup>95</sup> e sabe ver nos astros» (CB: 15). É com base nestes elementos metafísicos que descobre se vai ou não chover «sobre os campos ardidados», para devolver a vida aos viventes da ilha.

Neste primeiro contacto com Joquinha, Mané Quim ficou de alguma forma perturbado, embora revelasse algum cepticismo em relação à verdade dos factos. Contudo, estava na iminência de ceder à pressão que o Padrim fazia de dever levá-lo para o Brasil, abandonando em contrapartida a sua amada Ribeira das Patas.

A falta de água para a prática de agricultura é um factor essencial para que Joquinha consiga convencer o seu afilhado. Na sua conversa com Nhô Vital, Joquinha, procurando apresentar factos reais com exemplos concretos, e recorrendo, em certos casos, à retórica religiosa, diz que «Deus até pode mandar

---

<sup>94</sup> Segundo descreve Trudi Canavan (2009: 15) em *A Guilda dos Mágicos*, fazendo referência a uma história de purificação, «o vento tem alma» e chora lamentosamente pelas ruas na cidade porque sofre com o que encontra. No caso de *Chuva Braba*, o vento desempenha também o papel purificador dos males provocados pela vida na «endireitura do vento», permitindo estudar o «segredo das águas» e identificar o odor que ele carrega consigo.

<sup>95</sup> Mia Couto atribui a designação de *nganga* ao adivinhador que utiliza os ossículos para desvendar os segredos. Henri A. Junod (1996b: 270) escreve como as tradições bantu concebem o fenómeno da chuva e da água.

um calor muito grande que seca a chuva antes de chegar na terra» (CB: 15). Este facto aumenta ainda mais o valor simbólico da água.

Correlativamente, ao nível da narrativa coutista há uma visão supersticiosa inerente à concepção da água. Ela é vista ao nível de domínios mágicos e jocosos, como se reporta na seguinte passagem textual:

O velho nganga atirou os ossinhos mágicos sobre a pele de gazela. Os ossos caíram todos numa linha, disciplinados.

- *Está ver, todos alinhados? Isso quer dizer que você é um homem de viagem. E aqui vejo água, vejo o mar.*

- *O mar será tua cura (...) A terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. Mas cuidado, filho, a pessoa não mora no mar. Mesmo teu pai que sempre andou no mar: a casa onde o espírito dele vem descansar fica em terra.* (TS: 34-35)

Os espíritos, no entanto, vivem na água do mar porque como revela a transcrição anterior, «o mar não tem governador». A escrita surge, assim, como espaço de debate entre as personagens sobre o conhecimento do mundo. Neste caso subsiste a ideia de liberdade que o mar oferece. Por isso, os espíritos adquirem habilidades de profecia e de divinação. Esta realidade acontece muitas vezes na zona costeira onde os «ngangas» entram em contacto com o reino do impossível. No mar os curandeiros buscam inspiração. Durante a sua formação vivem no interior do mar sob protecção do «njonji»<sup>96</sup>, um ser sobrenatural que se encarrega de formar os «ngangas». Durante o período da ausência do futuro curandeiro, a família realiza cerimónias tradicionais, cantando e dançando ao som de tambor, evocando os espíritos seus antepassados para trazerem de volta o seu familiar. Os espíritos que vivem na água são muitas vezes malignos; suas «pegadas [são] marcas do chissila, esse mau-olhado que me castigava [Kindzu]» (TS: 43). Porém, o conhecimento que possuem da vida estimula a importância das tradições ancestrais remotas e contribuem para revivificar o presente, dando conselhos às novas gerações: «o mar será tua cura». Nesta perspectiva, poder-

---

<sup>96</sup> O «njonji» é a designação que se dá à figura imaginária que adquire valor mítico por ser quem atribui patente aos curandeiros.

se-á concordar com a posição tomada pela Lola Geraldine Xavier, em *O Discurso da Ironia em Literaturas de Língua Portuguesa*, quando evoca o carácter dialectal do pensamento que caracteriza o homem africano, na medida em que a base do saber da maior parte das comunidades é empírica, «transformando-se o conhecimento através do mito» (Xavier, 2007: 370), enquanto efabulação imbuída de representações simbólicas. Com efeito, o mito nas comunidades africanas constitui a base epistemológica que se torna teórica através do uso revivificado da prática recorrente de adivinhação, cultos tradicionais e ritos de iniciação.

Para reificar a função mítica da água, em muitas famílias africanas é usada durante e depois do enterro de um ente querido: «Quando chegaram à campa, as mulheres verteram água sobre o pote fúnebre. Dançaram, xiculunguelando. Depois meteram a velha num buraco e foram-no enchendo de água» (TS: 79). Trata-se de um acto que simboliza a relação existente entre a água e a morte. O facto de que a vida provém da água e a ela retorna no último dia está salvaguardado no universo narrativo destes romances, onde as tradições, os costumes e a cultura procuram sobrepor-se à modernidade, constituindo um desafio permanente das comunidades.

### **3.3. Os lugares de sensualidade**

Espaço e tempo são duas categorias que convergem na narrativa para lhe dar a necessária estrutura. Embora essas duas categorias co-ocorram na formação do enredo, aqui trataremos com alguma substância o espaço onde têm lugar os actos que envolvem as personagens romanescas nas duas obras em estudo.

Com efeito, o nosso propósito não se prende com a teorização do conceito de espaço em que se situam os agentes e em que se processa a sequência de eventos da narrativa. Pretendemos, sim, verificar como os autores articulam este elemento ao serviço das narrativas, tomando em consideração as realidades idiossincráticas de Cabo Verde e Moçambique. Por outras palavras, este estudo pretende demonstrar a forma como a arte autoral é capaz de construir a subjectividade da imagem, e descrever, de certa forma, a dimensão simbólica

dessa transsubjectivação em processo diegético. Por outro lado, o nosso estudo centrar-se-á na forma como os espaços narrativos são recursivamente tomados em consideração na invenção lírica que nas personagens se configura como momento importante de renascimento espiritual, de sonho e de inspiração do futuro, como alternativa à fugacidade em relação à realidade contemporânea.

Nos dois romances em estudo, a relação do sujeito tanto com o mundo exterior como com o reino das emoções é irisada, resplandecente, continuamente activa em suas dimensões multifacetadas. Por causa dessa irisação do sujeito e do objecto, as personagens e/ou os narradores recorrem a grandes digressões descritivas dos ambientes sociais que vivenciam ou dos objectos que os rodeiam. Num estudo sobre o romance dos irmãos Goncourt, Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976: 152) sustentam que as descrições do espaço para além de ascenderem ao primeiro plano, «tendem a constituir o essencial do romance». A opção pela descrição espacial na escrita romanesca fez com que a reacção dos artistas nos finais do século XIX não mais se preocupasse com a importância que se devia dar às paisagens como tais, mas em «deslocar o traço descritivo»<sup>97</sup>, considerando o meio como realidade percebida e não como realidade objectiva. Este tipo do espaço é caracterizado por um amplo envolvimento dos órgãos sensoriais intimistas.

Nos dois romances em estudo, coexistem os três tipos de espaço: o espaço físico, o espaço social e o espaço psicológico. Porém, é o espaço psicológico que maior interesse representa para este estudo, pois, para além de nos fazer antever um numeroso leque de elementos que traduzem a autognose das personagens, permite-nos conhecer a atmosfera social por elas vivida. Citando a definição de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, o espaço psicológico é concebido na narrativa para «evidenciar atmosferas densas e perturbantes» (Reis e Lopes, 2007: 136) que incidem sobre o comportamento dos actores principais da narrativa. Os dois romances tratam esta categoria da narrativa com particular relevância, reflectindo-se decisivamente em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto e,

---

<sup>97</sup> Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976: 152) citam na sua obra as ideias de Michel Rolmond, que escreve um ensaio intitulado *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt* (1966).

sobretudo constituindo universo de escrita e universo dos eventos em *Chuva Braba*, de Manuel Lopes.

Como vimos, o espaço psicológico caracteriza-se por ser um recurso importante para o conhecimento do comportamento das personagens; uma tipologia de espaço que decorre tanto do modo de focalização interna e do monólogo interior, assim como da rememoração dos episódios praticados pelas personagens.

A espacialização dos eventos atravessa sistematicamente a escrita narrativa de Mia Couto e Manuel Lopes que, de forma mais ou menos equilibrada, mostram com frequência «o espaço ambiente através dos olhos de uma personagem ou do narrador», se quisermos usar a mais acertada terminologia de Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976: 152). Um dos exemplos mais conspícuos da relação entre o espaço ambiente e as personagens manifesta-se na atitude de Mané Quim ante a sua relação com Escolástica:

Mané Quim soergueu-se, acenou um braço de forma a ser visto. Escolástica que pilava virada para o caminho deu com os olhos nele e teve um movimento de surpresa. Em vez de mostrar o sorriso que ele esperava, arregalou os olhos sobressaltada, vacilou, deixou cair o pau no pilão, correu para a porta precipitadamente, entrando e desaparecendo no interior. Sinal de perigo, mas perigo muito grande. (CB: 112)

Não será difícil compreender por que razão os sentimentos de Escolástica face à sua relação com Mané Quim se alteram ao longo da história, denotando uma sensualidade temerosa e perturbadora. Tradicionalmente, o amor lírico é definido em função da concepção platónica, como amor inatingível. Quer dizer, o amor, na acepção lírica, manifesta-se essencialmente na sua virtude centrada na beleza do ser e na sua pureza. Neste caso, a presença de Mané Quim diante da mãe de Escolástica quebra essa tradição lírica do amor. Daí a razão por que a personagem «vacilou», pois do ponto de vista dos costumes e tradições, isso representa «sinal de perigo» para Escolástica.

Em *Terra Sonâmbula*, os lugares onde decorrem as acções são pouco precisos. Na sua maioria, são generalistas. Isso deve-se fundamentalmente à

natureza da narrativa. Numa narrativa de guerra, as personagens são menos sedentárias, passando a maior parte do tempo em locais contingentes. É por isso que há uma tendência de transformar o mar num lugar habitável. Porém, ao consultar o «nganga» sobre a sua viagem de barco na alegada procura dos «naparamas», Kindzu obteve uma resposta que dá a entender que o mar é apenas um lugar de passagem, em contraponto com a terra, onde é possível viver com alguma facilidade: «cuidado, filho, a pessoa não mora no mar. Mesmo teu pai que sempre andou no mar: a casa onde o espírito dele vem descansar fica em terra» (TS: 35).

Ao longo da narração, Mia Couto insiste, pela voz do «nganga», que o mar é um local misterioso. Nessa insistência, a personagem-anciã revela que Kindzu encontrará alguém misterioso que o vai convidar para morar no mar. E adverte uma vez mais dizendo o seguinte: «Cuidado, meu filho, só mora no mar quem é mar» (TS: 35). E, na óptica de «nganga», se Kindzu pretende separar-se do ambiente tradicional – abandonando os «antepassados» – terá que se «transformar num outro homem» (TS: 34). Um homem também dotado de poderes sobrenaturais, com capacidade suficiente para se sujeitar à nova vida, diferente do ambiente social.

A inabitabilidade do mar revela-se mais distinta na efabulação da história da resignação de Farida. Nesse episódio, Kindzu procura convencê-la a voltar para a terra, e ela recusa-se, certo de que os seres humanos só podem viver na água à luz da tradição e da feitiçaria. Com efeito, ela «queria cumprir um sonho antigo: sair dali [do barco naufragado], viajar para uma terra que ficasse longe de todos os lugares» (TS: 90). Por isso, ao afirmarem que não a levariam de volta para a terra firme, os pescadores estavam a oferecer a Farida «uma prenda do destino» (TS: 90). Com base nessa consciência, Farida preferiu partir para uma ilha imaginária, conduzida pela luz de um farol (sua única esperança), abandonando a terra onde «não tinha nenhum lugar» (TS: 90), onde os valores ético-morais, os valores culturais e antropológicos estão alienados e subvertidos.

António Manuel Ferreira (2004: 271) diz no seu estudo intitulado *Arte Maior: os contos de Branquinho da Fonseca*, que a não consideração do mar como espaço habitável é «um tópico antigo». O recrudescimento de interesse



pela evocação do mar surge no romance de Manuel Lopes como único meio de fuga das personagens que sofrem os efeitos da seca, por um lado, bem como por causa da condição geográfica de Cabo Verde, por outro. Em Mia Couto, a situação é diferente. A elaboração temática do romance é, basicamente, orientada para os aspectos oníricos da vida. Há uma tendência de reconstituição dos factos da guerra, apresentando o lado mais metaforizado das acções das personagens. Esse procedimento de presentificação das acções permite discernir, na interpretação dos enunciados, o que diz respeito à disposição simbólico-iconográfica do lirismo, do plano sincrético da arte literária.

O tópico do amor que aqui tratamos enquadra-se, basicamente, nessa tendência de presentificação dos eventos da narrativa. Este tópico desempenha uma importância fulcral em todas as artes. Escritores, músicos, cineastas, pintores, bem como todos que se dedicam à arte de representar com inspiração criativa dos aspectos sensíveis da vida recorrem aos diferentes modos e formas de descrição dos sentimentos que os homens partilham no seu quotidiano. Tais representações gravitam em torno do sensível, da emoção e da alegria, ou da tristeza e do arrependimento, adivinhando ser «o amor a pedra-de-toque que dá sentido à comunhão de duas vidas» (Rebelo, 2009: 43).

O amor é tratado, nas duas obras, com a mesma intensidade e dualidade. Dum lado, as personagens protagonistas encaram a «terra» como personagem. Ela tem estatuto de personagem matricial – carinhosamente encarada como Mãe-terra –, dedicando-se-lhe o amor e o afecto. Geralmente é na figura de mãe onde se revê o futuro dos filhos. Por isso, ao nível de *Chuva Braba*, a personagem protagonista imagina uma terra na qual futuramente não haja falta de água; onde a população não viva mergulhada na fome e na miséria. Doutro lado, *Terra Sonâmbula* faz uma espécie de convite à «terra» para deixar de «sonambular»<sup>98</sup>, porque já é tempo de erguer a bandeira da paz; e de despertar para iniciar a jornada de reconstruir o edifício de esperança soterrado na miséria do «mundo desabado» (cf. TS: 70).

---

<sup>98</sup> Rui de Noronha fez o mesmo apelo com o poema «Surge et ambula», publicado postumamente em 1946.

Outra perspectiva de apelo ao amor assenta na forma como as personagens tecem a sua relação sociogeográfica. Em *Chuva Braba*, apesar de a acção ocorrer em «meio pequeno»<sup>99</sup>, não significa necessariamente «meio acanhado» (Hanras, 1995: 109). Ao longo da narrativa, regista-se uma evolução social que se estende ao nível de um numeroso leque de personagens, interagindo entre si numa relação igualitária de amor e coabitação.

Apesar da situação calamitosa que se vive no arquipélago, o ambiente social é de emoção e esperança. Aliás, parece ser o conjunto dos problemas impostos pelas limitações geográficas da ilha de Santo Antão que faz com que as personagens ganhem maior entusiasmo e força de viver.

Já em *Terra Sonâmbula*, embora uma parte significativa<sup>100</sup> da acção gravite em torno de espaços territoriais diversificados, é em Matimati que a história adquire maior feição onírica. Matimati é, metaforicamente, descrito como um centro de convergência dos deslocados de guerra, oriundos dos diferentes pontos atemorizados pelo crime. Por isso, na relação entre as personagens mistura-se o medo, a tristeza, o amor e a esperança.

A caracterização da relação das personagens com o universo romanesco é-nos dada a conhecer por meio do próprio processo de construção linguística da narrativa. É produto de construção pragmática da comunicação literária. Por isso somos levados a corroborar a ideia de que «A linguagem poética é uma exigência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significativa» (Bachelard, 1998: 11). Por analogia, o discurso narrativo de Mia Couto denota um elevando índice de elaboração poética. É, certamente, uma característica que Couto transporta de sua tradição como escritor. Com a sua opção pela cultura do romance, liberta-se da arte literária do classicismo. Foi uma espécie de proclamação da liberdade em relação às formas paradigmáticas amplamente utilizadas pelos estetas clássicos. Essa emancipação literária está

---

<sup>99</sup> Ao falar dos «meios pequenos» em oposição aos «meios grandes», Manuel Lopes faz entender que esta é apenas uma «relação espacial», visualizada do ponto de vista físico, quantitativo e geométrico (cf. Lopes, 1973: 7).

<sup>100</sup> Não nos referimos ao aspecto quantitativo da ocorrência dos eventos, mas consideramos a importância dos eventos narrativizados do ponto de vista de conteúdo e significação estética do romance.

essencialmente enraizada nos escritores da contemporaneidade, que têm ao seu dispor uma multiplicidade de recursos linguístico-pragmáticos como «miniaturas do impulso vital» (Bachelard, 1998: 11), usadas na produção literária.

Podemos considerar, por estes motivos, que o romance de Mia Couto assume, pelo seu veio criativo, um novo ponto de partida da produção literária em Moçambique. Considera-se um momento de iniciação do processo de construção de um simbolismo-ideográfico, não tanto porque «liquida o passado» (Bachelard, 1998: 16), mas porque no processo de inovação e criatividade, o autor liberta a sua criatividade e promove o gosto pelas sensações e pela subjectividade.

Essa forma de produção romanesca tem a vantagem de encorajar as interpretações plurais da obra literária. Veja-se, por exemplo, o seguinte fragmento textual por meio do qual o autor se configura como um estudioso de fenómenos. Recorrendo à linguagem híbrida, o autor faz um investimento discursivo que lhe permite exteriorizar a intenção de subjectividade no processo de comunicação entre as personagens que actuam na trama narrativa:

É porque vivemos do *outro lado da terra*, como o bicho que mora *dentro do fruto*. Tu estás do lado de fora da casca. Eu já te tinha visto desse outro lado, mas as tuas linhas eram de água, teu rosto era cacimbo. Fui eu que te trouxe, fui eu que te chamei. Quando queremos que vocês, *os da luz*, venham até nós, espetamos uma semente no *tecto do mundo*. Tu foste um que semeámos, nasceste da nossa vontade. (TS: 91)<sup>101</sup>

Não é difícil perceber que o conceito de espaço é atinente a uma acepção dialéctica de existencialidade e de virtualidade, através da imaginação e dos sonhos. Portanto, o espaço é puramente uma construção onírica que existe na mente das personagens e no universo de transsubjectividade. É com base neste tipo de linguagem que Mia Couto nos leva à imaginação, ao mundo do belo, da estética e da cultura.

As expressões «dentro do fruto», «os da luz» e «tecto do mundo», evocadas por Farida, transmitem ideias diferenciadas de espaço. A própria

---

<sup>101</sup> O itálico é nosso.

diegese encarrega-se de definir a natureza do espaço que estes enunciados veiculam. Quer dizer, na sua visão do mundo, Farida concebe a existência de espaço habitável no interior do fruto. Esta espacialidade simboliza a vida, o nascimento, ou a renascença, vida que, no outro hemisfério da humanidade, adquire uma acepção metafísico-psicológica. Tal imaginação associa-se ao pensamento geral de que há um espaço das trevas onde «vivem» os mortos, os fantasmas; e é igualmente aceitável, no domínio da interpretação literária, imaginar que o avesso do «tecto do mundo» situa-se no «outro lado da terra». Obviamente gravita a visão de que esse «outro lado da terra» se circunscreve, portanto, ao devaneio e ao imaginário, que radicam no interior da personagem Farida.

A concepção de um lugar inexistente na prática objectiva da vida surge à medida que tanto Kindzu como Farida foram levados a concluir que «não havia aldeias no desenho do [...] futuro» (TS: 103). Essa misteriosa inexistência de lugar ideal para habitar, uma vez que «o mundo desaba, o chão desaparece» (TS: 70), deve-se ao recrudescimento do pecado natural fortemente contagiante: «culpa da Missão, culpa do pastor Afonso, de Virgínia, de Surendra. E sobretudo, culpa nossa» (TS: 103). Como alternativa à fatalidade das personagens, projecta-se «um novo mundo» e um continente utópico «dentro de África» (TS: 103), onde subjazem a paz e a harmonia. Nessa visão, o lugar que a maldade ocupa é regido por um espaço, não só de natureza social, como de índole psicológica. Social porque do ponto de vista de construção da linguagem crítica do romance, a responsabilidade pela guerra não cabe a outro foro, senão ao social. Com efeito, o pensamento crítico supõe que todos os intervenientes sociais deveriam contribuir com intervenção consequente para evitar tais problemas. Em contrapartida, a concepção psicológica do espaço pode ter que ver com a interpretação apelativa de natureza crítica dos acontecimentos, estabelecendo uma relação estreita entre a guerra e a terra, as pessoas, as tradições e as culturas.

Ao explicar o episódio que retrata o momento em que Tuahir e Muidinga se encontram encarcerados na «enormíssima cova» (TS: 70), o narrador ajuda a traçar as linhas de tendência interpretativa psicológica e social por que as

personagens têm estado a passar ao longo da história romanesca. Nesta vertente contextualizadora do espaço psicológico, o narrador afirma o seguinte: «Muidinga sonha, agitado. Lhe surgem, confusas, imagens de um tempo que ele nunca foi capaz de tocar» (TS: 71). A agitação de Muidinga traduz uma imagem de profundo medo, intranquilidade e ausência de liberdade. Mas, por outro lado, pode ser um mecanismo de revolta interna perante a injustiça que aquela «prisão» (TS: 71) consubstancia no contexto lírico da narrativa. Quer dizer, poder-se-ão extrapolar ensinamentos importantes desta ideia, na medida em que, durante a guerra, as populações foram sujeitas às mais diversas formas de tratamento desumano, incluindo a privação da liberdade de circulação e de expressão.

Como que a apelar ao imperativo da liberdade, Muidinga e Tuahir «Festejam a chegada do intruso» (TS: 71), que com uma armadilha os tira da cova. Para o leitor, este episódio é, de certa forma, interessante, porque permite aferir as ilações do que a violência desencadeada numa relação histórica distintiva e restrita pode causar na vida das personagens. A razão fundamental dos festejos de Muidinga e Tuahir prende-se essencialmente com a ânsia de liberdade, paz e tranquilidade.

No romance, está, porém, patente o intuito de apontar, de forma muito visível, o ambiente psicológico dos protagonistas como um elemento determinante do tipo de relações que as personagens estabelecem com a vida, isto é, com o viver quotidiano concreto durante a guerra. E o que aterroriza a consciência de Muidinga não é apenas a ocorrência de situações que o colocam em constante confronto com a aparente indiferença das pessoas perante a guerra, mas a existência sistemática de situações que caracterizam um ambiente social de temor, pois, «sempre o susto espreita no farfalhar da folhagem, o segredo da morte, essa infatigável coscuvilheira» (TS: 70). Nesta sequência narrativa, o espanto de Muidinga é (serenamente) partilhado por Tuahir. Explicitamente, num tom religiosamente profético, Tuahir pede calma a Muidinga, afirmando que «a nossa terra se ia aquietando, todos se familiariam, moçambicanos. E nos visitaríamos, como nos tempos, roendo os caminhos sem nunca mais termos medo» (TS: 73).

A sequência da história intitulada «Lição de Siqueleto», que corporiza o quarto capítulo de *Terra Sonâmbula*, constitui um exemplo claro de manifestação do espaço psicológico, mas também um testemunho muito objectivo de intromissão do discurso lírico na narrativa. Esta efabulação é geradora de um clima de tensão nas personagens, manifestando sentimentos de mágoa, indignação e ressentimento. Por isso, a aparição do vultoso velho Siqueleto (fantasma) como «libertador» de Muidinga e Tuahir não cria constrangimento nas duas personagens. Essa atitude serviu de pretexto para que o «intruso» contasse os episódios da sua aldeia que ficou desabitada, deixando as pessoas sem-abrigo, e cujo isolamento lhe causava uma espécie de aceitação do sofrimento.

No processo de «topoanálise»<sup>102</sup> verifica-se, em muitos casos, que a atitude das personagens é basicamente influenciada pela natureza do espaço que as envolve, quer seja físico, quer seja social ou mesmo psicológico. Isso é visível, por exemplo, na forma espontânea como Mané Quim, em *Chuva Braba* age perante o seu padrinho. Essa espontaneidade sempre constituiu uma surpresa para Joquinha que, até à última hora, acreditava que iria para o Brasil com o afilhado.

É no espaço social que Mané Quim denota um certo acanhamento quando lida com o padrinho. Em casa de Nhô André, logo no início do seu «namoro» com o padrinho Joquinha, pode-se ver um ambiente psicológico caracterizado por indecisão, incerteza e emoção: «O afilhado deitou-lhe uma mirada de raspão e tornou a abaixar os olhos como que intimidado» (CB: 11). Evidentemente, pode notar-se que esta atitude da personagem não caracteriza o seu espaço psicológico habitual. Trata-se de uma situação meramente transitória. Estando Mané Quim em posição social e económica de inferioridade em relação ao padrinho Joquinha, manifesta, por meio dos sentimentos, o seu estado de alma face à pressão de ter que partir e deixar o Ribeirãozinho, sua terra natal.

O estado de espírito do afilhado terá contaminado o ambiente psicológico de Zé Viola, empregado de Nhô André. Inesperadamente, este travou um diálogo

---

<sup>102</sup> O termo «topoanálise» foi-nos inspirado pela abordagem de Gaston Bachelard (1998: 28), em *A poética do espaço*. Na perspectiva bachelardiana, «topoanálise» é o estudo psicológico sistemático do espaço que representa a vida íntima das personagens na obra literária.

inteligente com Joquinha. Zé Viola procurava dissuadir Joquinha da sua intenção de levar consigo Mané Quim para Manaus, sob o pretexto de que «a chuva vai acabar» (CB: 15) na Ribeira das Patas. Depois de uma discussão acesa, Zé Viola expõe os seus argumentos num tom de desabafo, com uma breve incursão na sua experiência empírica:

[...] eu não tenho sabedoria pra discutir com ocê, mas a mim me parece que chuva não é adivinhada; é estudada. Quase que a gente sente seu cheiro a rondar... Nhô Vital pode até dizer o dia que ela chega. Mas agora isso de cair, cai na vontade de Deus, sim. Deus pode até mandar um calor muito grande que seca a chuva antes de chegar na terra. Ocê sabe mais que a mim. O que digo a ocê é que o homem nunca deve perder a fé porque fé de homem dá força nas coisas. (CB: 15-16)

Zé Viola antevia a alteração do estado de espírito de Mané Quim, adivinhando que a sua conversa com o padrinho deixá-lo-ia perturbado, portanto, sem saber que decisão tomar. Nesta acepção notabiliza-se uma espécie de intromissão do sujeito lírico na narrativa romanesca, intuitivamente encarnado pelas personagens e que se reflecte na capacidade da respectiva auto-superação.

A mudança de espaço da história mostra-se ser fundamental para a evolução da narrativa. O ambiente caseiro confere maior segurança às personagens. Gaston Bachelard (1998: 24) diz que «a casa é o nosso canto do mundo». No momento em que Joquinha conversava com Mané Quim, ele encontrava-se em casa de Nhô André, seu grande amigo. Esse facto fez com que Joquinha se sentisse com liberdade e autonomia. Em contrapartida, em casa de Nho Lourencinho, Joquinha não teve a mesma força anímica, na medida em que os dois tinham ideias antagónicas. Nhô Lourencinho opunha-se à emigração de Mané Quim para o Brasil:

Joquinha passara momentos antes junto à porta da casa do Lourencinho. Parou para lhe dar fala. [...] Mas o velho não o recebeu de boa cara. Parecia uma pessoa com fortes razões de queixa e que aproveitava a oportunidade para

desabafar. *Segue o teu caminho, Joquinha. Larga esse moço da mão. Vir de longe desinquietar a alma de cada um!...*<sup>103</sup>. (CB: 116)

Foi a primeira vez que Joquinha e Nhô Lourencinho estiveram juntos. Assumindo um carácter acusatório, este episódio pareceu uma oportunidade para Nhô Lourencinho «desabafar», funcionando como porta-voz das personagens de estatuto social e económica baixo. O nível de onisciência do narrador faz crer que Nhô Lourencinho tinha suficientes «razões de queixa» perante a atitude de Joquinha, tendo em conta o argumento de que quem emigra «perde a alma» (CB: 67). A visão cosmogónica que se constrói nesta sequência narrativa enquadra-se nitidamente naquilo que Ernest Cassirer considera como «marco de la realidad»<sup>104</sup>, no estudo que fez sobre o espaço e o tempo, citado por Ricardo Gullón (1980: 6). Com este enfoque, a noção de espacialidade na narrativa resulta muitas vezes da relação entre o homem e o ambiente<sup>105</sup>. Sempre que o ambiente for hostil, como é o caso do da guerra narrativizada em *Terra Sonâmbula*, ou de qualquer outro conflito social – a situação que opunha Nho Lourencinho e Joquinha em *Chuva Braba*, por exemplo –, a configuração do espaço é influenciada pelas circunstâncias do (des)equilíbrio emocional das personagens.

Nos romances que estamos a estudar, podemos notar que a relação recorrente entre as personagens e a imagem do ambiente não é determinada pela cosmologia universal, mas sim pela linguagem que interpreta o estado e a natureza dos episódios que ocorrem em determinados instantes das narrativas.

---

<sup>103</sup> O itálico é do autor.

<sup>104</sup> Num estudo dedicado ao espaço e tempo realizado por Ernest Cassirer, distinguem-se duas interpretações primordiais. Pedro António fala do «espaço orgânico», enquanto Pacheco Zabalbide se refere ao «espaço perceptivo». O espaço perceptivo é facilmente distinguível por envolver diferentes géneros de experiência sensitiva como a visão, tacto, audição, o olfacto, elementos caracterizados por forte poder cinestésico (Gullón, 1980: 6).

<sup>105</sup> Balzac, citado por Ricardo Gullón (1980: 16), procurou comprovar que o ser humano depende do meio, que é «condicionado pela atmosfera física e moral que respira». Por analogia, Mané Quim foi peremptório na sua posição perante o padrinho, demonstrando uma grande capacidade de resistência e determinação individual, recusando-se a abandonar o seu meio cultural e social.



A atitude emocional que envolve Mané Quim vivifica uma tipologia de espaço-ambiente, que no plano da filosofia romanesca altera completamente o quadro normal da vida da personagem. Evidentemente, depois da conversa com o padrinho sobre a possibilidade de emigrar para o Brasil, Mané Quim foi possuído por um ambiente de imaginação do futuro, desenvolvendo um misto de confusão e incerteza na sua consciência. Esse estado de espírito faz com que encare a natureza como um ambiente harmónico e de aprendizagem de vida:

Música de fundo ou ressaca longínqua que se desfazia em número infinito de lançadeiras microscópicas quase imperceptíveis, e se desprendia da natureza inanimada e por momentos pairava no ar; esses sussurros misteriosos que é a linguagem dos crepúsculos nos amplos e profundos vales, que vem não se sabe donde e paira na atmosfera e se dissolve como vapor de água em sucessivas vagas agonizantes. (CB: 20)

A narração do comportamento de Mané Quim insere-se no domínio da ficção lírico-realista por meio da qual o autor faz o aproveitamento da fragilidade da mente humana e do aspecto banal do quotidiano, para consubstanciar uma psicologia simbólica, revivificando o homem e o mundo a partir da tonalidade mais pormenorizada da realidade. Ao contemplar a natureza, Mané Quim pareceu sentir-se outra pessoa, um ser diferente do que ele estava habituado a encontrar em sua própria imagem. O som «fundo» da natureza insinua a reminiscência de uma «ressaca longínqua» que configura imagens e sentimentos diversos na mente de Mané Quim.

Embora a hesitação e emotividade sejam uma combinação que domina o espaço transsubjectivo do enredo, tanto nos episódios protagonizados pelas personagens em *Chuva Braba*, assim como nos que fazem o pacto narrativo em *Terra Sonâmbula*, este simbolismo não obsta, antes proporciona condições necessárias à inscrição textual de construção lírica, nomeadamente a subjectividade e a centralidade dos sentimentos íntimos que radicam nos dois romances.

Em algum momento da história, a personagem protagonista do romance de Manuel Lopes perde a noção real do seu desejo. Mané Quim ficou embaraçado

com a amálgama de sentimentos: por um lado, o sentimento natural que nutria pela Ribeira das Patas, onde há tudo a seu favor e, por outro lado, o sentimento de emoção que emerge da ideia de partir para o Brasil.

Com a dicotomia de emoções colocadas na figura da personagem, Manuel Lopes distingue duas situações curiosas. Uma inerente à valorização de cabo-verdianidade, cultura, história e todos os aspectos que caracterizam o arquipélago como autónomo, bem como o apelo que faz às suas gentes para o exaltarem. Outra consiste na rejeição do espírito evasionista, que simplesmente contribui para o empobrecimento e dependência generalizados do povo cabo-verdiano.

Profundamente arreigado na consciência de muitas personagens, o sentimento de fuga encontra resistência e censura na pessoa de Nho Lourencinho, defendendo uma espécie de «geocentrismo» cabo-verdiano: «quem larga a terra perde a alma, fica exactamente cachorro que perdeu o dono, porque o dono é que é a sua alma» (CB: 67).

A aplicação do termo «alma», em *Chuva Braba*, assim como na história de Kindzu, em *Terra Sonâmbula*, onde é usado de forma diversificada e em diferentes perspectivas, transforma o ambiente vivido pelas personagens num amplo mundo imaginário: «Minha alma era um rio parado, nenhum vento enluava a vela dos meus sonhos. Desde a morte de meu pai me derivo sozinho, órfão como uma onda, irmão das coisas sem nome» (TS: 25). Este é um problema que, ainda que pareça paradoxal, é levantado por Ricardo Gullón (1980: 55): «a substituição do espaço-abrigo por um temível espaço-vertigem»<sup>106</sup>. Os escritores contemporâneos recorrem a este tipo de imagens para a construção de mundos, para os devaneios líricos em textos narrativos. Essa concepção alegórica do espaço encontra em Gaston Bachelard (1998: 189) um partidário mais esclarecido quando idealiza «a imensidão íntima» em *A poética do espaço*. O escritor acredita

---

<sup>106</sup> Tradução nossa de espanhol para português. Gaston Bachelard (1998: 191) fala de «imensidão interior», conferindo significado a certas expressões referentes ao mundo que vivenciamos. Quer dizer, na lógica da concepção bachelardiana, o «espacio-vértigo», ou imaginário corresponde a um mundo infinito que surge como atributo primitivo das impressões do autor, pondo em confronto duas realidades distintas: por um lado, a realidade objectiva constituída pelo mundo material e, por outro, a realidade subjectiva que faz parte do universo do possível.

que é este tipo de espaço que confere «verdadeiro significado» à linguagem com a qual se interpreta o mundo que vivenciamos quotidianamente.

Uma das personagens que, agindo com subtileza ao longo da história, exprimem um sentimento matricial de profunda interioridade é nha Joja. Mãe de Mané Quim, nha Joja assume um carácter deprimente na sua intervenção, por causa do ambiente gerado pelo desaparecimento sistemático dos seus filhos. Nessa manifestação, ela denota uma angústia que radica claramente na consciência colectiva do povo cabo-verdiano: «A vida não está correndo sabe pra ninguém. Eram ao todo sete meninos, três morreram aqui na Ribeira das Patas, estão enterrados no cemitério do Curral das Vacas. Só tenho o Jack e o Quim. Agora ocê quer levar-me o Quim» (CB: 125).

O espaço psicológico de nha Joja reacende memórias traumáticas do passado longínquo e revigora os momentos de infortúnio por causa da perda irreparável da prole, incluindo o seu marido. Essa ambiência é inteligível na narrativa, pois, segundo o narrador, nha Joja «Falou numa enfiada como se estivesse rezando para si mesma, sem curar de saber se era ouvida ou não» (CB: 125). Ela agiu assim porque estava à procura de um outro ambiente social, como se estivesse a redimir-se dos pecados que não cometeu e dos quais, ainda assim, se acha culpada. Com esta maneira de ser, nha Joja estará a experimentar aquilo que José Eduardo Rebelo (2009: 21) chama «anseio de proximidade». Isto é, na condição de mãe, ela chama para si a responsabilidade de ligação afectiva, necessária para manter perto o filho de quem não se pode separar. Por outras palavras, nha Joja revela um sentimento manifestado comumente por quem ama, ou deseja alguém. Por isso, os rumores sobre a possível ausência de Mané Quim provocam um constrangimento emocional e afectivo de consequências nefastas.

O amor de mãe é como uma estrada sobre a qual transitam reciprocamente os sentimentos em ambos sentidos. Para o caso de Mané Quim, a situação é intensamente triádica: num caso, a sua estreita e inevitável relação matricial com a terra; noutro, o sentimento óbvio que um filho tem pela respectiva mãe biológica e, por fim, a pressão exercida pela sua recente relação com

Escolástica. Essa trilogia de sentimentos corresponde à materialização explícita do conceito de «anseio de proximidade», caracterizado por José Eduardo Rebelo.

A apreciação dos estados de alma, claramente ancorada em *Chuva Braba*, estende-se de forma recorrente no romance de Mia Couto, tanto através das divagações de desabafo de Kindzu, enquanto narrador autodiegético – em determinados momentos do romance –, como do narrador contido nos onze capítulos que constituem o segundo núcleo de narrativa. Neste processo todo, desempenha um papel relevante a forma reiterada de diálogo que as personagens estabelecem entre si ao longo da história.

### **3.3.1. Ilha, espaço de eleição**

No início de «As Páginas da Terra», último apontamento de Kindzu, o narrador situa, nalgumas palavras, o seu reencontro com Quintino: «Subi a escura rua da vila em direcção à casa de Assane. Antoninho me recebeu às arrecuas como se visse um fantasma fora do prazo» (TS: 213). Esta situação surge como prelúdio da história triste do desaparecimento de Farida na explosão de um farol algures numa ilha «por entre o poente» (TS: 214). Esta história tem a particularidade de, sendo a última do romance, configurar-se numa espécie de síntese do universo temático da guerra que *Terra Sonâmbula* veicula. Nessa óptica, Farida define por ela própria o seu espaço de eleição. Parte para uma ilha onde se vislumbra um farol obsoleto, uma viagem há tanto adiada e cujo pretexto tem que ver com a necessidade de acendê-lo: «Não posso adiar mais. Vês aquele farol. [...] Tenho que fazer com que aquele farol funcione» (TS: 214).

No caso específico desta narração, Mia Couto, através do subtítulo «As páginas da terra», insinua o desenlace da história da personagem Farida, a entidade mais sacrificada ao longo da narrativa de Kindzu e cuja densidade da efabulação é significativamente importante para o conteúdo geral do romance. Do ponto de vista da dialéctica de interpretação da narrativa literária, o título é ironicamente adaptado ao dilema por que passaram as pessoas envolvidas numa guerra catastrófica, no desespero e sobretudo na falta de visão crítica a que o país estava votado. O título é, metaforicamente, apelativo. Insinua um convite, obrigatório, para visitar as páginas da história de Moçambique, para delas

extrapolar lições das melhores formas de gerir os efeitos da independência acabada de ser proclamada. Através do título pode-se não só fazer a antevisão do conteúdo que a narrativa corporiza, do segredo que a terra acoberta no seu núcleo central, como também se configura como espaço onde os eventos psicológicos atestam a ocorrência de acções de natureza onírica. Nelson Saúte, na sua bem conseguida antologia do conto moçambicano, intitulada *As mãos dos pretos*, faz uma provocação em torno dos conflitos que «fissuram a sociedade», nos seguintes termos: «O sonho moçambicano ou aquilo que advinha da quimera que a revolução lhe tinha emprestado também não resistiu» (Saúte, 2001: 21). Neste caso, não resistiu o sonho de Farida, como não resistiu o próprio autor de *Terra Sonâmbula* que não quis deixar os seus dotes literários em descrédito. Através de Farida, o autor constrói a imagem de uma sociedade angustiada, desorientada, mas que não se resigna; pelo contrário, conquista sensibilidades diversas no percurso da sua história pela sua coragem, voracidade e heroicidade.

Por isso, o narrador, Kindzu, deixa claras as suas mágoas pela morte de Farida, mas sobretudo desvenda os segredos do que ao espaço conflituoso diz respeito: «Afinal, em guerra se pode prosperar mais rápido que em normais tempos de paz» (TS: 215), numa tentativa crítica contra a riqueza ilícita de Antoninho, que estando «unido com o administrador, lhe prestaria serviço apenas para encomendar simpatias» (TS: 215).

Kindzu faz uma incursão no sentimento da injustiça que envolve o desaparecimento da sua amada Farida. É nestas circunstâncias que o romance coutista se interpõe como matéria de manifestação crítica. Nele perpassa, não necessariamente, o interstício de cadastro documentarista, mas insinua-se um factor de registo memorial<sup>107</sup> de um passado recente.

A escrita de Mia Couto é feita de imagens, sentimentos, acções, iterações obstinadas de cenários e situações que ao longo da narrativa se vão propagando e aninhando numa esfera muito própria do cenário da literatura contemporânea.

---

<sup>107</sup> Poder-se-á dizer que, na narrativa de Mia Couto, o registo memorial dos acontecimentos da guerra sangrenta que se desenvolveu em Moçambique é feito à luz da reprodução das impressões e imagens, elementos operatórios de um sistema de valores que se enquadram naquilo que Henri Bergson (2006: 111) classifica como «lembranças-imagens», no seu profundo estudo intitulado *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*.

Nesse âmbito, a literatura estabelece-se como espaço que extravasa as fronteiras das formalidades e obediência obcecada aos parâmetros estabelecidos, situando-se na necessidade de fuga das cercanias do mundo real pela manifestação do sentimento profundo de pertença a algo irreal, transcendental. Com efeito, o lugar da literatura de Mia Couto é um lugar caracterizado por uma letargia funesta, um lugar revestido de contornos irreais, do qual se afasta eminentemente para um sentir com mais profundidade. Como afirma Ana Maria Teixeira Soares Ferreira, na sua tese de doutoramento intitulada *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*, a escrita deste escritor moçambicano da contemporaneidade desperta a ideia de que da terra «destruída, aniquilada pela guerra, o sonho desaparece e dá lugar à constatação angustiada de que a independência não trouxe a paz e a prosperidade anunciadas, mas sim a destruição de toda a sociedade»<sup>108</sup> (Ferreira, 2007: 84). Ainda a propósito da relação da escrita coutista com a realidade, Nelson Saúte – procurando contextualizar a origem e as características da escrita moçambicana –, afirma que é «uma literatura embrenhada no imaginário profundo da condição do ser» (Saúte, 2001: 19). Nestes termos, a noção do espaço é marcada pela presença recorrente de uma escrita angustiada, que olha o território real numa perspectiva metafórica, em busca de afirmação cultural e identitária.

É, igualmente, nesta perspectiva de Mia Couto – que a partir da sua excêntrica *Terra Sonâmbula* se imiscui nos arredores da escrita romanesca –, que pretendemos demonstrar que o apelo da ilha insinua a invenção de um espaço de paz onde não cabem convulsões políticas e sociais, até porque, tradicionalmente, a ilha simboliza um «lugar de eleição, de ciência e de paz, no meio da ignorância e da agitação do mundo profano» (Chevalier e Gheerbrant, 2010: 374). Assim, o narrador, em «As páginas da terra», dramatiza a situação da personagem, Farida, que do navio naufragado parte para uma ilha imaginária numa sequência de fugas sucessivas ao problema demoníaco que a persegue, num momento em que a guerra fez com que o «tempo parisse monstros no lugar da esperança» (TS: 217).

---

<sup>108</sup> O mistério do desaparecimento de Junhito mobiliza a visão de um país cuja guerra destruiu o sonho de desenvolvimento. Na óptica do narrador, essa visão contamina os leitores e a sociedade no seu todo.

Prestando atenção à expressão anterior, retirada do discurso onírico do feiticeiro, poder-se-á afirmar que há razões profundas para que a personagem Farida se envolva numa digressão romanesca na qual manifesta um sentimento profundo de hostilidade, mas sobretudo de arrojo, uma envolvimento mais empenhada na procura de soluções mágicas. De facto, Farida prefere viver no espaço do além a regressar à sua aldeia, como que corroborando a ideia avançada por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2010: 374), segundo a qual «o Paraíso terrestre situa-se também nas ilhas». O parto anunciado de monstros que vão povoar a terra profetiza o advento de um futuro nebuloso. Adivinha-se que a terra será, futuramente, habitada por pessoas condenadas ao sofrimento funéreo, um povo supostamente sem país<sup>109</sup>, porque a guerra foi feita para «tirar o país de dentro de vós» (TS: 217). A noção de espacialidade neste episódio inscreve-se em parâmetros do imaginário das personagens, dos sentimentos individuais e colectivos, cuja alma é o único espaço que resta para os habitantes do futuro.

É significativamente simbólico o facto de as pessoas ficarem desprovidas de terra, seu espaço primordial, porque a história encarregou-se de «envenenar o vento dos tempos» (TS: 217), o que sugere a alienação do espaço da memória, e a excessiva falta de sonho para projectar o futuro, o que pode fazer com que a vida seja «mil vezes pior que o passado» (ibid.). Sem espaço, sem aposento apropriado, não resta mais nada senão o insulamento da vida. Um país que é arrancado «de dentro», também fica alheio às almas<sup>110</sup>, aos seus habitantes. É um país emigrante, se tivermos em linha de conta a ideologia de Nhô Lourencinho, em *Chuva Braba*. Fica um país ausente das suas obrigações, contribuindo para a imagem de extermínio memorial e material que o infinitivo «tirar», que consta da transcrição do parágrafo anterior sugere na sua acepção metafórica. Esta

---

<sup>109</sup> O discurso lírico coutista surge como paráfrase ao longínquo poema de José Craveirinha intitulado «Poema do futuro cidadão», publicado em 1964. A expressão «tirar o país de dentro de vós» remete-nos à anunciação lírica de «uma nação que ainda não existe» de José Craveirinha (1999: 17).

<sup>110</sup> O povo é o pulmão de um país. É o povo que dá vida à nação, através do seu imaginário cultural, da sua alteridade étnica e linguística, das suas riquezas, do seu convívio quotidiano com os sucessos e dificuldades, com as suas diferenças ideológicas, com o seu bem-estar social.

temática de deslocamento do sentido de pertença a um espaço atravessa todo o romance do autor, embora faça maior repercussão na voz que ecoa do décimo primeiro caderno de Kindzu, e a sua intemperança crítica é revigorada pelo contraponto que a luz do farol simboliza.

O farol que, por sua natureza, funciona como símbolo de orientação, passa a ser um elemento deflagrador da morte. Numa acepção metafórica, em vez de iluminar os espaços obsessivos de escuridão, piora a já precária situação de Farida. Mas o fim da história de Farida não simboliza o fim da esperança, pois, depois do sofrimento, «restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente» (TS: 218).

A fuga de Farida dá corpo à trama subjacente no título do romance, *Terra Sonâmbula*. O título suscita uma impressão de um local largamente contagiado, representando um espaço distópico, não só por causa da situação funesta da guerra retratada ao longo das duas histórias aqui coligidas, como também por meio das recorrentes declarações testemunhais das personagens e das digressões dos narradores face aos problemas que caracterizam os locais de acomodação dos deslocados da guerra pelas autoridades públicas. A partir desta história, Farida torna-se um mito, uma deusa e heroína arquétipo do romance. Ela continua a desempenhar a função de personagem activa ao longo da sua relação com Kindzu cuja comunicação é feita em forma de sonho, uma relação inédita que só serve para imortalizar figuras carismáticas de empenhamento mitológico.

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, reconhecendo a visão de Claude Lévi-Strauss sobre o mito literalizado como derradeiro suspiro da estrutura da morte, dizem que «o mito literário acrescenta ao mito primitivo significados novos»<sup>111</sup>. Com esta citação, queremos sustentar a nossa posição de que Farida mitologiza o espírito inquebrantável das muitas mulheres que, lutando por causa justa, pela igualdade e inclusão social, enfrentam todo o tipo de problemas, desde

---

<sup>111</sup> Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (2001: 101), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, que vêem o conceito de mito literário numa visão diferente da de Pierre Brunel. Para este último, a literatura é um repositório de mitos, ou seja, o mito está ancorado na e pela literatura, adquirindo por essa via vida perdurável.



as situações socioculturais aos de natureza política. Com esta narração, poder-se-á chegar facilmente às conclusões do estudo feito por Claude Lévi-Strauss, sintetizadas por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (2001: 101) segundo as quais se regista relação de intertextualidade entre o espaço antropológico e o espaço literário, ou seja, entre os dois mundos não há antagonismo, pelo contrário, há complementaridade e enriquecimento mútuos.

Mia Couto parece ter sabido comungar esses dois mundos na sua escrita. Ao associar os problemas que envolvem a personagem feminina, Farida, acrescenta valores hermenêuticos na sua obra literária. Com efeito, a concepção dos espaços e todo o ambiente que envolve a narrativa constituem a origem do seu projecto de produção literária, carregado de mistérios e fantasias que caracterizam vivências e culturas, corporizam padrões e constroem identidades.

A associação da personagem feminina com o espaço ilhéu surge como uma estratégia metodológica de afirmar a inegável concepção de que a insularidade é «rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos» (Chevalier e Gheerbrant, 2010: 374). A idealização da ilha como cosmos habitável – lugar sacralizado – na esfera do mundo ficcional pressupõe a criação de alternativas para a acomodação das personagens que nela se refugiam por inabitabilidade do «mundo profano».

Tomando em consideração que um dos objectivos da literatura comparada é, na concepção formulada pela Sandra Nitrini (1997: 90), «observar as relações entre a obra e a sociedade» para compreender a essência tipológica e genealógica do fenómeno literário, seus constituintes estéticos e funções, a escrita coutista serve como instrumento de aproximação das conexões socioculturais do facto histórico-literário. De facto, o enredo da história é constituído de forma inédita mas com essência profunda do ponto de vista da significação da cultura tradicional africana. Paradoxalmente, o feiticeiro que aparece a proferir um discurso diante da multidão em tom profético encarrega-se ele próprio de dizimar as pessoas para fazer valer as suas preces. Esta acção quase grotesca aparece nas lendas africanas em que o feiticeiro tem poderes sobrenaturais, controla o mundo e as pessoas, fazendo delas o que lhe convier.

Através dos mistérios ocorridos na ilha, cria-se um espaço nebuloso na vida das personagens. Em contrapartida, os tempos e espaços futuros adivinham-se melhores que os do presente da história. Esses tempos e espaços são anunciados pelo «nganga», o feiticeiro da aldeia que diz: «Me falta, pois, trazer o que essa noite viajou em minha cabeça» (TS: 216). Poder-se-á afirmar que a noite insinua uma configuração cronotópica<sup>112</sup> do enredo gravado na memória<sup>113</sup> do sonhador em parceria com o espaço onde ocorrem os acontecimentos narrados.

A descrição objectual dos componentes que preenchem o espaço acentua a defesa de Ana Maria Teixeira Soares Ferreira segundo a qual o sonho desempenha a função de «descodificador da narrativa» (Ferreira, 2007: 134). Nas últimas palavras da personagem Kindzu, atenta-se clara e significativamente na acção reveladora dos sentidos e dos enigmas subjacentes nas «páginas da terra», cuja interpretação ultrapassa os limites de uma narração monolítica. É por isso que neste romance, o sonhador é a chave basilar da história. Parece ser também por essa razão que, propositadamente, na estrutura da narrativa, Kindzu ocupa o estatuto de personagem protagonista e, ao mesmo tempo, de narrador da sua própria história.

As histórias maravilhosas que descrevem as viagens de Kindzu, as peripécias de Tuahir e Muidinga, entre outras personagens sofredoras nesta fabulosa narrativa, ocorrem no contexto cronotópico e alegórico. Nesse processo rítmico, Kindzu revela-se como personagem condutora dos destinos das outras personagens da história. Repare-se, por exemplo, na capacidade que esta personagem tem de, no meio de tanta perturbação, sofrimento e medo que envolve as restantes personagens, ser capaz de reunir força e coragem anímicas que lhe permitam contemplar o ambiente e relatar os acontecimentos.

A estratégia de analepse a que o narrador recorre no desfecho da história, tem em conta a rememoração dos acontecimentos relativos ao desaparecimento de Junhito, seu irmão mais novo. Essa vivificação de factos passados justifica o

---

<sup>112</sup> O conceito foi adoptado por Mikhail Bakhtin (1975), em *Estetica e Romanzo: un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*.

<sup>113</sup> Ao abordarmos «o paradoxo: entre o sair e o permanecer na ilha», na página 38, referimos que «a memória inventa o futuro», citando uma expressão retirada do livro de Vera Maquêa.

carácter tenso do espaço onde estão inseridas as personagens. Porém, o narrador não se intimida com esse estado de coisas, pelo contrário ganha cada vez mais ânimo: «Eu sentia que a noite chegava ao fim. Qualquer coisa me dizia que me devia apressar antes que aquele sonho se extinguísse» (TS: 219). O sonho é a metáfora do farol que apagou a vida de Farida, é a força motriz da acção futura, o embrião de uma nova vida que se vislumbra após o sofrimento. Como sustenta António Manuel Ferreira, numa narrativa cujo narrador é heterodiegético, «é a personagem protagonista que assume a força revitalizadora dos espaços eleitos» (Ferreira, 2004: 275). Em *Terra Sonâmbula*, Kindzu constitui essa força. Mesmo na agonia, depois das «visões» (TS: 218) que veiculam cenários de Junhito, após a constatação de que no machimbombo queimado jazem corpos de passageiros ele afirma: «Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada» (TS: 220). É nesse momento angustiante que perde os cadernos que, segundo suas próprias palavras, «se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os [...] escritos se vão transformando em páginas de terra» (TS: 220).

Um aspecto interessante na organização do espaço psicológico da narrativa prende-se essencialmente com o recurso ao monólogo interior. Este é o momento em que a personagem protagonista faz uma incursão em torno das personagens secundárias que se perfilam no romance. Por meio do monólogo, Kindzu faz uma reflexão retrospectiva da vida das personagens e da sua própria vida ao longo da história. O espaço monológico é, doutro modo, fundamental para a confissão dos erros cometidos, espaço de arrependimento profundo:

Durante toda a noite dormi um sonho, com sabor de autêntico. Enquanto adormecia mil perguntas me continuavam a agitar. E se não tivessem assassinado Farida, através da mão suja de Antoninho? Se o moço se tivesse realmente arriscado para a salvar? Nunca mais eu saberia o certo. No dia seguinte eu estaria de retorno à minha aldeia. Há quanto tempo eu tinha saído? O que acontecera, entretanto, a minha mãe, grávida de um impossível filho? E Junhito: será que cocoricava ainda pelos prados? (TS: 215)

No extracto, verifica-se até que ponto a memória tem capacidade de conservar informações. Percebemos com alguma facilidade, por meio das palavras da personagem, a forma como deixa compreender a dualidade da consciência como espaço e agente da acção narrativa. O monólogo é sustentado por este acto de «dormir o sonho, com o sabor de autêntico». A autenticidade do sonho torna as acções imaginárias como acontecimentos verídicos no universo da narrativa, uma realidade carregada de imagens, de imaginação, na base das quais se reproduz o passado<sup>114</sup>. Na sequência dessa reflexão e dedução do passado a personagem interroga-se sobre as circunstâncias da morte da sua amada: «E se não tivessem assassinado Farida, através da mão suja de Antoninho», assim como do sumiço do seu irmão, Junhito, que misteriosamente emigrou do humano para o reino animal e que «cocoricava ainda pelos prados».

A relação monológica das personagens gera, como vimos, a espacialidade da consciência, como concebe Ricardo Gullón (cf. 1980: 101). Numa incursão no ensaio sobre o conceito «Espacio y novela», Gullón diz que quando o romance apresenta pausas constituídas por reflexão da personagem, «o leitor é subitamente transportado para outro espaço»<sup>115</sup>. De facto, o romance que Mia Couto escreve, as imagens que constrói, as parábolas e o quadro sociocultural que transmite através da sua obra são factores codificadores e decodificadores de universos e espaços que permitem fazer a extrapolação do sentido para a percepção da história na sua generalidade. E nessa perspectiva, o autor desenha as linhas condutoras para a expansão da narrativa, bem como para o suporte argumentativo dos eventos.

Quando a personagem recorre ao diálogo monológico, torna-se escrava das suas próprias palavras, interioriza-as para que delas nunca se separe. Referimo-nos às situações como aquelas em que, desde o início, a personagem,

---

<sup>114</sup> Está claramente visível a propensão de Kindzu ao passado, o que é característico de uma narrativa de memória e de sonhos. Henri Bergson (2006: 156) analisa este tipo de situações em termos de «consciência» que nos permite abandonar o presente, privilegiando o passado.

<sup>115</sup> Ricardo Gullón (1980: 100) desenvolveu o conceito «Monólogo como espaço» que ocorre nas narrativas cujas personagens comunicam as suas reflexões, os seus pensamentos, as suas angústias, visões e opiniões, silenciando a sua voz e divagando sozinhas, momento em que a história flui na consciência, revelando a sua estrutura multifacetada.

Kindzu, se revela coerente em relação ao que pensa sobre os problemas que colocam o país à beira do colapso. No final da história, a personagem continua firme nesse seu ideal. E tudo depende da sua convicção, dos seus instintos e da sua acção. Através da voz de Kindzu, Mia Couto experimenta juntamente com o leitor um ciclo de efabulação dialógico que na essência não é gratuito, e pretende «comover, convencer, informar, consolar, libertar ou desesperar»<sup>116</sup> (Escarpit, 1969: 167) quem o lê. Dir-se-ia que a funcionalidade do romance coutista reside no facto de que o público leitor se integra com alguma facilidade no encadeamento cronotópico e no conteúdo gerado pela narrativa, introduzindo-se como «estranho no diálogo» (Escarpit, 1969: 167).

### **3.3.2. O espaço rústico**

A sociedade abalada pelas calamidades e pela guerra é uma sociedade estática. O mal-estar numa sociedade rural sem meios de subsistência nem condições de segurança para suportar a emergência da fome e da guerra, as agitações sociais e políticas nos centros de acomodação interferem, de alguma maneira, na forma como as pessoas pensam e vivem o seu quotidiano. Essa interferência faz com que as pessoas percam a perspectiva em relação ao passado e ao futuro. Com esta designação (espaço rústico) não pretendemos levantar uma discussão de natureza antropológica, mas sim proporcionar uma linha de análise da narrativa que surja como instrumento essencial para perceber o dilema e o choque sociais que envolvem as personagens representativas das comunidades rurais, que têm o espaço humano como objecto da diegese.

Os romances de Mia Couto e de Manuel Lopes constituem fontes referenciais para este tipo de análise, na medida em que a sua base crítica assenta sobre os aspectos sociológicos e culturais representados pelas personagens rústicas. A organização da estrutura espacial e da estrutura social do cosmos romanesco é um arquétipo da narração por meio do qual as

---

<sup>116</sup> Robert Escarpit (1969: 167), em *Sociologia da Literatura*, diz, com referência à relação que existe entre o autor e o público leitor, que, ao escrever a sua obra, o autor conta com uma larga comunidade leitora. Essa comunidade de leitores participa de forma activa no processo da configuração da imagem do conteúdo da narrativa.

personagens têm a possibilidade de exprimir os seus sentimentos em relação ao seu modo de vida social, cultural, ideológico e até sentimental. Este facto não pressupõe que, do ponto de vista da organização interna, a estrutura social corresponda a uma estrutura espacial, porém podemos afirmar que existe uma ligação estreita entre ambas. Esta afirmação deve-se ao facto de que a estrutura social narrativizada nos dois romances resulta de certa forma fragilizada em função das condições apresentadas pela estrutura espacial. A estrutura orgânica da sociedade é igualmente fragilizada porque os acontecimentos narrados e as relações interpessoais estabelecidas pelas diferentes personagens em torno de situações que envolvem os problemas da seca em *Chuva Braba* e de guerra em *Terra Sonâmbula* denotam o estado de precariedade das condições de vida no espaço social dos romances.

Discorrer sobre a estrutura social no contexto mítico da ruralidade é particularmente importante para o desenvolvimento desta tese, porquanto introduz de forma intuitiva as complexas relações que se tecem entre as personagens que se encontram constantemente ligadas por laços sociais muito fortes, marcadas por variações categoriais, sociais e etárias, o que estabelece elos de identidade e alteridade muito fortes.

O espaço rural nos romances de Manuel Lopes e Mia Couto simboliza duas perspectivas diferentes. Em *Terra Sonâmbula*, a ruralidade constitui um marco de sofrimento, acentua o desconforto que decorre da relação conflituosa entre as personagens e a terra impregnada de mortes. O extracto seguinte testemunha com clareza, por exemplo, a tipologia do espaço rural que é atravessado na sua linha longitudinal por uma estrada que «não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância» (TS: 11).

No início do primeiro capítulo do romance, *Terra Sonâmbula*, há uma espécie de exaltação dos elementos da natureza através da sua descrição pelo narrador. Essa descrição não retrata somente a sua beleza física mas também a sua qualidade espiritual em que se pode ver uma paisagem que se «mestiçara de tristeza» (TS: 11). Neste capítulo, intitulado «A Estrada Morta», o narrador descreve os elementos que compõem a paisagem constituída por factores que transmitem uma sensação de medo, representando perigo de sofrimento e morte.

A imagem da paisagem transforma-se de natureza idílica para o mundo das trevas, denunciando um estado de espírito de «tristeza nunca vista, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul» (TS: 11). São raras as ocasiões em que Mia Couto exalta a beleza da vida agreste. Na sua narrativa, o homem não tem a possibilidade de conviver tranquilamente e não consegue demonstrar a sua habilidade, felicidade e simplicidade em consonância com a natureza.

Ao longo dos onze capítulos e dos onze cadernos que compõem o romance *coutista*, os narradores discorrem sobre um quotidiano bastante intranquilo em que a sociedade está em constante contacto com o reino agreste, contrariando a ideia do que é a natureza da vida rural, onde se pode viver num ambiente de paz e de perfeição, no qual não existe qualquer tipo de corrupção. Esta realidade quase anti-utópica leva o narrador, Kindzu, na história sobre «O tempo em que o mundo tinha a nossa idade», a afirmar: «Sou chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeiras mindinhas, essas que se curvam junto às praias. Quem não lhes conhece, arrependidas de terem nascido, saudosas do rente chão?» (TS: 17). O narrador demonstra uma certa atitude crítica que estimula o espírito de «arrependimento» por não ter nascido «rente ao chão». O chão neste enunciado personifica segurança espiritual, a força de nunca poder ser derrubado pelas tempestuosas situações que grassam nas sociedades.

A subvalorização concomitante do espaço natural e do espaço social comunga de forma harmónica com o estado geral da vida das pessoas. Está, igualmente, em comunhão com a situação de destruição do poder económico do país, tendo como palco as infra-estruturas e materiais observáveis ao longo da «estrada morta», em cujas «bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagem» e, nessa realidade da degradação do espaço rural, do tecido social «apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir» (TS: 11). Os embondeiros estão, por natureza, dotados de capacidades de auto-superação nutricional, mesmo em tempo de estiagem. Aliás, a conotação que nos é dada pela grandeza natural da árvore tributa-lhe um certo domínio sobre os outros elementos do espaço edénico da savana, veiculando, por isso, uma imagem de

um ser indestrutível, perene e sobrenatural. Recorrendo a uma linguagem disfórica, o narrador-personagem conta-nos a sua história e a de muitas personagens vivas e mortas. Usa o espaço da narrativa para retratar a vida do campo, não só do ponto de vista paisagístico, mas também no que diz respeito à vida no passado e no presente, a ligação dos vivos com a morte, das tradições com as culturas. A sua relação juvenil com a família, no momento em que a vida do pai começou a deteriorar-se, em paralelo com a do país, o ambiente que envolveu a vida do seu irmão, Junhito, na capoeira fazendo-se passar pela galinha cheia de penugem, Kindzu faz uma narração revitalizadora do espaço rural ao mesmo tempo que descreve as características desoladoras do ambiente.

Durante a narração, nota-se uma nítida correspondência entre a realidade do espaço e os juízos valorativos que o narrador emite. Esta situação atravessa toda a história. Alternativamente, há momentos em que as personagens fingem estar a viver num ambiente psicológico de conforto, como os casos em que o próprio Kindzu inicia uma relação amorosa com Farida e Carolinda, esposa do administrador; mas, na maior parte do tempo, ele sente que a vida está totalmente desonrada, angustiada, e a paisagem revoltada, o que nos é dado a conhecer pela forma como a natureza se comporta perante o mundo subjectivo:

Me encostei a um tronco, a casca me almofadando o rosto, na espera de ouvir a seiva da terra. Mas a árvore onde eu me frescava era uma terrível e ossuda planta: a árvore do demónio. Era uma dessas plantas que chora como serpente, um lamentochoão que atrai gentes e bichos, só então reparei: o terreno todo em volta era branco, areia tão brilhosa que a noite ali nunca deveria repousar. Motivo daquela brancura: todos ossos que dormiam, restos de bichos devorados, esqueletos dos pássaros que caíam já mortos dos ramos da maldiçoada árvore. (TS: 196)

A paisagem agreste emerge assim como espaço «maldiçoado» que, em vez de proporcionar uma vida natural e esplendorosa às personagens, é povoada por árvores que metaforizam um autêntico cosmos de morte. A natureza reproduz uma imagem de assombramento e age, frequentemente, como personagem activa na narrativa. Porém, a personificação da natureza é mais perceptível na



efabulação intitulada «o fazedor de rios», onde Muidinga, depois do seu espanto por ver que «até o capim que nunca tem nenhuns pedidos [...] vai miserando», observa e pensa em surdina: «Morreu um homem que sonhava, a terra está triste como uma viúva» (TS: 98). Entretanto, na transcrição acima, o narrador afirma ironicamente que a areia é «brilhosa», pois essa claridade consubstancia uma imagem de morte. Como adiante sustenta, a imagem da beleza é ofuscada pelos «ossos [...] de bichos devorados». Nesta passagem textual, o narrador provoca uma fusão de imagens<sup>117</sup> que criam pensamentos sedimentados no passado, presente e, sobretudo no futuro das personagens.

O panorama geral apresentado pelo espaço agreste de uma «Terra Sonâmbula» contrapõe-se ao que Rodrigo Guerra, citado por Mónica Maria Serpa Cabral (2010: 43), considera relativamente à paisagem rural que assume os arredores de um «quadro impressionante». Está explicitamente patente na obra de Mia Couto a existência de inusitadas circunstâncias em que a ruralidade apresenta vivacidade e variações de cor. Geralmente, a descrição da paisagem aparece muitas vezes para revivificar o poder que o narrador tem de imaginar o irreal a partir de factos acontecidos:

Naqueles dias, eu despertava mais cedo que o sol. Da minha janela via mulheres plantando milho perto da estrada. Insistiam em todo o lado, mesmo onde nem pedra dá semente. Perdiam horas naquela luta inválida. Tal como minha mãe elas acreditavam que um ventre morto pode dar à luz. Dali, do meu quarto eu alcançava toda a estrada de areia até a uma praça. Era uma praça quieta lembrando o estuário de um riacho. (TS: 130)

---

<sup>117</sup> Cf. a seguinte opinião de António Damásio sobre a concepção da imagem: «as imagens que reconstituímos por evocação ocorrem lado a lado com as imagens formadas segundo a estimulação vinda do exterior. As imagens reconstituídas a partir do interior do cérebro são menos vívidas do que aquelas que são introduzidas pelo exterior. Elas são “desmaiadas” [...], em comparação com as “imagens cheias de vida” que são geradas pelos estímulos exteriores ao cérebro» (Damásio, 2011: 151). No caso em apreço, o narrador reproduz imagens concebidas a partir da sua imaginação, mas essa figuração onírica repercute-se ao nível das imagens exteriores e cria um efeito gerador de medo, inquietude e afogo espiritual. A fusão de imagens ocorre nestes termos em que um pensamento interior se propaga a uma realidade utópica provocando a sensação de existência possível de imagens reais.

O narrador deixa de ser mero espectador daquela representação devastadora do ambiente, e passa a ser questionador activo das circunstâncias, emitindo juízos de valor sobre os mistérios que acontecem na terra: a deterioração das condições de fertilidade, o que faz com que as mulheres fiquem à espera de ver no «ventre morto» as condições adequadas para a produção de alimentos. Mais uma vez, o espaço toma a imagem de um local de tristeza, tristeza por causa da fome, tristeza porque o seu infortúnio lembra o estado de uma pessoa morta e, por isso, inválida. Essa realidade faz com que o narrador não consiga tranquilidade, nem descanso, por isso «despertava mais cedo que o sol» para contemplar as mulheres que, movidas pela pobreza, tentavam, inutilmente, plantar milho mesmo em locais infrutíferos, «onde nem pedra dá semente».

A intranquilidade provocada pela estranha situação não afecta apenas o narrador, Kindzu; trata-se de uma realidade partilhada por todos, incluindo os que aparentemente estão em melhores posições sociais e políticas, como é o caso da mulher do administrador que aparentava uma «viuvez prematura que não provinha da morte falecida mas de desatento abandono de si» (TS: 131).

Uma das diferenças fundamentais que se registam entre *Terra Sonâmbula* e *Chuva Braba* reside, primordialmente, na razão de que os factos narrados no romance coutista emergem, frequentemente, da realidade imaginária, em que o narrador é um sonhador nato de acontecimentos, um inventor de motivos episódicos a partir de verdades vividas. Em contrapartida, Manuel Lopes tem-se empenhado numa autognose suave, ainda que com uma carga irónica bastante acentuada, reforçada pelo uso sistemático de termos e expressões com sabor a crioulo. A sua inspiração provém, muitas vezes, do conhecimento mais ou menos pormenorizado das vicissitudes da vida que envolve os cabo-verdianos.

Antonella Rita Roscilli (2007: 991) afirma que Manuel Lopes «conhece bem a alma do seu povo, tanto que transpunha para os seus textos figuras e situações reais»<sup>118</sup>. Esta suposição ganha impetuosidade quando o autor não se limita a

---

<sup>118</sup> Há pelo menos alguma relação relevante entre a simbologia da obra de Manuel Lopes e a realidade objectiva que as personagens procuram representar através das suas acções.

sonhar, pois ascende a outros níveis de conhecimento do mundo de imaginação, tendo como pano de fundo os elementos da natureza, a seca causada pela ausência prolongada e sistemática das nuvens. Conhecendo o terrível contraste entre os sonhos de felicidade e a realidade da luta pela vida, não apresenta apenas um quadro desolador da paisagem rural. O autor alterna o seu discurso entre o universo pitoresco da esfera rural com o espaço tendencialmente urbano. Esta ideia é igualmente corroborada por Alfredo Margarido que, insinuando uma feliz aproximação do discurso literário de António Aurélio Gonçalves do de Manuel Lopes, tece os seguintes considerandos:

O estilo agreste, de grande economia verbal de Aurélio Gonçalves pode, sem grandes dificuldades, ser entendido como o reflexo de um condicionamento geográfico, mas a verdade é que esta afirmação poderia ser facilmente desmentida pelo exemplo de Manuel Lopes, que se deixa envolver, com facilidade, pelo envelope verbal que, algumas vezes, pesa demasiadamente sobre a trama das suas figuras. E nem sequer se pode jogar com a naturalidade dos escritores: ambos o mesmo tipo humano: o homem cabo-verdiano que é um conjunto de elementos que podem parecer díspares: o rústico e o citadino...». (Margarido, 1980: 416)<sup>119</sup>

No seu romance, Manuel Lopes fala da tristeza, da saudade, da frustração e exprime, como poucos, o constante medo do povo diante da seca, o desejo irresistível de ir para outros quadrantes de imaginação. O estilo tipicizado do seu discurso assenta na competência que tem de conceber enredos complexos de relações que se tecem, tanto entre si e as diversas personagens pelas quais ele se deixa, muitas vezes, submergir, como entre estas e os condicionalismos

---

<sup>119</sup> Cf. também Alfredo Margarido (2010: 73). Alfredo Margarido dá conta que António Aurélio Gonçalves e Manuel Lopes são ambos naturais de S. Vicente e trabalham ambos «o mesmo tipo humano», referindo-se claramente à tipicização, tanto do homem rústico, como do homem citadino.

impostos pela natureza cabo-verdiana. Veja-se como o escritor caracteriza a matriz da cor ao retratar com palavras um quadro impressionista<sup>120</sup> de Alto Mira:

Amanhecia. As montanhas começavam a emergir das sombras. A atmosfera era calma e quase fria; caíra geada durante a noite, e as pedras brilhavam como se tivesse chovido. Embora as sombras envolvessem a maior parte das montanhas, o céu enchia-se completamente de luz e, nos desfiladeiros do Alto Mira, a nuvem cor de catarro ia-se empalidecendo e desvanecendo. (CB: 111)

Mas além de representar a paisagem de forma simples, o narrador cria uma impressão que é gerada pela sua experiência face à situação real do espaço onde decorre a história. Como texto construído à base de imagens, temos, na obra de Manuel Lopes, o retrato imagético das montanhas, por exemplo, como acontece em relação a Alto Mira, na sua realidade vívida, na sua dinâmica paradigmática, na sua interioridade; uma descrição eminentemente semelhante à escrita neo-realista. Nessa descrição, há uma tendência cada vez mais animada para construir realidades concretas e manuseáveis a partir da literatura. Esta tendência para tornar concreto o que resulta do exercício de imaginação pode-se visualizar a partir do excerto anterior onde se constata que há um certo movimento das montanhas que «começam a emergir das sombras». A associação perifrástica («começam a emergir») surge com o propósito de exprimir com maior exactidão o início de um movimento utópico das montanhas e consequente desaparecimento das nuvens. Porém, o estado da atmosfera denuncia o início de um dia sem nuvens, sem esperança de chuva, que era a maior preocupação das populações de Alto Mira: «a nuvem cor de catarro ia-se empalidecendo e desvanecendo» e o «céu enchia-se completamente de luz».

---

<sup>120</sup> No cruzamento e na transformação do rumo da história de Cabo Verde relativamente às manifestações culturais que emergiam com a publicação da revista *Claridade*, a narrativa literária ganha novo ímpeto, reflectindo os efeitos que sobre a sua evolução são projectados por tais manifestações culturais, com o fito de responder aos anseios populares. Manuel Lopes passou a ser um interlocutor fundamental dessas transformações e um eixo equidistante entre os problemas impostos pela seca e os causados pelo sistema político de então.

Esta caracterização da realidade cabo-verdiana, para além de sugerir um estado de coisas susceptíveis de acontecer, sustenta a ideia de que o desaparecimento das nuvens ofusca a concretização do sonho do narrador.

Duma maneira geral, Couto e Lopes têm uma potencialidade extraordinária de captar o interesse do público pela arte de escrever. Maria Elena Arenas Cruz, na sua monografia intitulada *Hacia una Teoría General del Ensayo. Construcción del Texto Ensayístico*, pondera a propósito das potencialidades que um artista deve possuir para cativar a atenção do público leitor, nos seguintes termos:

Esta vindicación de la potencialidad del arte para representar la realidad en su totalidad, incluso aquellos ámbitos más desagradables y desconocidos, tiene sus peligros, que Musil no se guarda de mencionar: si bien hay deseos en la vida que sólo se pueden «tratar de realizar a través del arte», cabe la posibilidad de que, o bien tales intentos no sean obras de arte sino locuras de un enfermo, o bien que «el público no capt[e] más que el tema en bruto». (Cruz, 1997: 254)

O espectro da orientação estética, ideológica e genética que uma narrativa pode conter na sua organização interna, pode ser considerado importante para ampliar a visão multifacetada da leitura dos dois autores africanos de língua portuguesa. De qualquer modo, devemos salientar que o romance de Manuel Lopes, por exemplo, procura imiscuir-se menos em domínios de índole política e ideológica, tendo em vista o desenvolvimento das «belas-letras»<sup>121</sup> numa escrita cabo-verdiana baseada no princípio de «partida e do regresso na literatura» (Margarido, 1980: 403). Alfredo Margarido considera o princípio de «partida» e «regresso» como eixo de dois pólos de uma «humanidade insulada» que constituem a linha de orientação literária adoptada pelo autor de *Chuva Braba*. Nestes termos, Manuel Lopes revitaliza a estratégia de neutralidade no seu discurso, tendo como pano de fundo o retrato da realidade sem insinuações ideológicas. Segundo Pires Laranjeira (2005: 28), «a fronteira entre a verdade e a mentira é um caminho no deserto», o que para Manuel Lopes se torna um desafio

---

<sup>121</sup> A escrita de Manuel Lopes procura conciliar «o deleite e a utilidade moral» da narrativa no quadro de uma interpretação textual horaciana de juntar o «útil e o dulce» (Aguiar e Silva, 2007: 527).

enorme tentar contornar essa via usando palavras e retórica artísticas. Não optando pela linha eminentemente ideológica, nota-se no seu romance o fenómeno inevitável de enraizamento do espaço-ambiente:

As árvores são torcidas e tenazes, têm a rijeza dramática das desgraças hereditárias ou das indomáveis perseveranças. Cheira a marisco que vem das praias de seixos rolados e areia negra. Cheira a poeira das ruas onde há bosta de mistura. Cheira a melão e aguardente, a fazenda e a coiro dos armazéns. Cheira a maresia no vento que sopra por sobre os telhados. (CB: 133)

Esta comovente declaração de parecer feliz às «desgraças hereditárias»<sup>122</sup>, quando, na verdade, a «tenacidade» das árvores resulta do seu raquitismo precoce por causa de falta prolongada de água, confere ao ambiente e ao espaço rural uma dimensão dramática. A presente leitura permite chegar à reflexão de que, neste texto, o espaço ganha uma atitude humana, como descreve o narrador. Mas é igualmente importante observar a forma como o narrador capta a tonalidade e o odor que a ilha gera: o «marisco», a «poeira», o «melão», a «maresia», elementos textuais que rendibilizam a narrativa lírica neste romance. Repare-se, sobretudo, na iteração bem conseguida da forma verbal «cheira», um termo que procura interpretar as características do espaço, e que terá seguimento isotópico na expressão «indomáveis perseveranças» que o narrador utiliza para descrever as árvores de Porto Novo.

No segundo capítulo do romance, a exposição de «chã rasa coberta de capim ardido» (CB: 21) permite a extrapolação do sentido inderrogável de que se trate de espaço eminentemente rural. Mané Quim, muito excitado com a conversa que teve com o seu padrinho, sobretudo com uma frase com a qual caracteriza a situação actual da seca na Ribeira das Patas: «isto está ficando medonho» (CB: 21), imagina um ambiente e uma vida de dimensão assustadora, um terror da

---

<sup>122</sup> Esta caracterização sentimental do espaço, na obra de Manuel Lopes, prova aquilo que Alfredo Margarido defendeu em tom retórico no seu *Estudo sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, de que as «desgraças se sublimam, transformando-se em elementos pessoalíssimos, que nenhuma outra terra pode possuir. A fome de Cabo Verde vive-se, deste modo, como uma saudade quase estimada» (Margarido, 1980: 404).

morte inevitável. Porém, em contacto com a natureza, principal palco das suas aspirações, sente prazer em contemplá-la, permitindo o gozo de uma liberdade efémera, mas de certa forma compensadora das indefinições que o padrinho lhe colocara. A presença de elementos, que faziam parte do rol dos seus projectos como proprietário e trabalhador da terra, aumenta nele o desinteresse pelo convite feito por Joquinha, pois

Diante dele [Mané Quim] uma cabra branca luzidia, amarrada a um pé de rícino, mexia o rabinho com tanta esperteza como se estivesse teimando em dizer não, não, não; batia nervosamente as patas, espirrava graciosamente meneando o focinho e mostrando dentes num riso trocista e alvar. (CB: 21)

A natureza, o campo, os elementos rústicos dialogam com Mané Quim. Ao «menear o focinho» e ao mexer o «rabinho com tanta esperteza», a cabra surge como um alocutário da personagem, e seus gestos funcionam como argumentos obsidianes para a tomada de decisões úteis para futuro de Mané Quim. Tal situação misteriosamente humana da cabra estimula a reiteração da negação «não, não, não» que a personagem encarna da expressão corporal do animal.

A cabra pastoril e luzidia convoca a rusticidade da paisagem da narrativa cabo-verdiana de resistência e ruptura. A temática do campo, eivada de elementos da natureza, constitui um estilema de Manuel Lopes, abundante nos seus diferentes escritos. No caso vertente, ajuda a criar o ambiente de mistério que envolve a literatura cabo-verdiana e adquire uma relação isotópica na expressão «cabra [...] amarrada a um pé de rícino». Consequentemente, a anuência do narrador à misticidade do bicho-personagem rendibiliza o «ethos» do discurso agreste da literatura cabo-verdiana. Simone Caputo Gomes, em *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*, fala do carácter mitológico da presença da cabra na narrativa como «símbolo da resistência cabo-verdiana à seca e fome» (Gomes, 2008: 60). Esta analogia é profícua na medida em que o estar «amarrada» (a cabra) sintetiza o sofrimento e privacidade. Trata-se de uma alegoria que estabelece uma relação forte com a mentalidade de resistência e de não resignação. A valorização dos detalhes no discurso literário propicia a

extensão das propriedades líricas do texto, porque o pormenor tanto representa intuição realista, como funciona como estratégia de liricização da narrativa.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2010: 139-140) dizem que em algumas tradições como a chinesa, a cabra é relacionada com a noção de «não-nascido», simbolizando a substância natural não necessariamente manifestada. Desta forma, a cabra metaforiza a noção de «Mãe do mundo». Com efeito, para Mané Quim, a cabra gera outras conotações simbólicas de natureza ontológica. Ela é, acima de tudo, uma excelente companheira natural no sofrimento que ambos sentem, uma fonte de inspiração irresistível. Um aspecto fundamental se destaca: a silhueta simbólica do pormenor que caracteriza as literaturas emergentes, sobretudo dos países africanos de língua portuguesa que, como Nélson Saúte sustenta, nascem «através da lírica» (Saúte, 2001: 15).

Ao contemplar a cabra, a personagem Mané Quim expressa sentimentos de amor à natureza que constitui a sua base de sustentabilidade e o seu principal campo de acção. A própria cabra, debruçada a olhar Mané Quim, «tornou-se quase prazenteira» (CB: 22), levantando o focinho num tom comunicativo, fazendo lembrar a «reificação» de atitudes claramente humanas. Representando o processo de enraizamento, o certo é que a cabra funciona como personagem que num espaço próprio da narrativa proporciona a definição de uma vida inteira, tristemente marcada pela escassez de mantimentos, tanto para as pessoas, como para os animais. Aliás, essa comunicação foi literalmente correspondida por Mané Quim que em diálogo monológico faz uma observação com «entendimento» afirmando sem hesitação: «Tu o que está a pedir é macho. Agorinha assim, fosses minha, botava-te era no bode de nhô Sansão» (CB: 22). Com este «diálogo», a personagem Mané Quim consubstancia um radical processo interno de reminiscência<sup>123</sup> das vivências quotidianas que oscilam entre o real e o imaginário da sociedade.

---

<sup>123</sup> Cf. a seguinte informação: «o monólogo interior, consubstancia uma radical focalização interna, oscila entre a rememoração e o projecto, o real e o imaginário, na agitação gratuita de um discurso interno que se situa à margem de qualquer projecto comunicativo» (Reis e Lopes, 2007: 238).



O aparecimento de espécies animais desempenhando o papel de personagens na literatura africana está ligado às tradições ancestrais das suas comunidades. As fábulas tradicionais colocaram sempre o animal como personagem. Veja-se que para além do texto de Manuel Lopes, o cabrito é um dos actores de narração, em *Terra Sonâmbula*. No segundo capítulo do romance, a dupla Muidinga e Tuahir confronta-se com a aparição súbito do «bicho» durante a noite no autocarro onde se encontravam alojados. O animal doméstico que aparenta uma «imagem esbatida» troca mimos com as duas personagens, rodando a «cabeça estudando se o vulto que lambe é ou não comestível» (TS: 38). Diferentemente da cabra debruçada sobre Mané Quim, o cabrito em *Terra Sonâmbula* emite a sua voz natural representada textualmente pela onomatopeia «méééé», que se amplifica pela noite fora.

Tal como em *Chuva Braba*, a presença do cabrito na narrativa coutista «dá um sentimento de estar na aldeia, longe daquele lugar perdido» (TS: 39). Por isso, o próprio cabrito que se encontra em lugar não habitual confere sentido à ideia defendida por Jean de La Fontaine citado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2010: 139), segundo a qual as manifestações do cabrito são actos reivindicativos da «liberdade repentina». Neste caso, estamos numa situação em que o autor explora resolutamente o insólito para o efeito da sua incursão lírica.

Paralelamente à tendência de «coisificação» das personagens, proporcionada pela narrativa, Mia Couto evoca reiteradamente figuras animais atribuído-lhes acções concretas. Isso dá azo às mudanças constantes de opinião em relação a determinadas formas de encarar o presente e o futuro. Geralmente, a falta de segurança sobre a perspectiva da vida faz com que as conexões simbólicas em torno da «cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder» (TS: 19) se relacionem frequentemente com essa qualidade e/ou capacidade de mutação permanente do espaço social e psicológico das personagens, o que pode ser visto de várias índoles: a faculdade eterna de trocar de pele<sup>124</sup>; a capacidade de transitar entre diferentes domínios

---

<sup>124</sup> Esta possibilidade é muitas vezes associada ao conceito da perenidade da vida. Nas fábulas tradicionais africanas, a cobra usa essa faculdade para se livrar do perigo, deixando a pele intacta como imagem de uma cobra viva diante do seu inimigo.

cósmicos e entre diferentes domínios ontológicos, tornando-se humana e voltando a tomar a sua forma original.

Num artigo destinado aos «pontos de partida teóricos»<sup>125</sup>, João Dias das Neves levanta problemas relacionados com a necessidade de compreender a relação entre a estrutura social e a estrutura espacial, anotando que estes aspectos motivaram o surgimento de várias correntes e escolas de pensamento, como a sociologia francesa da «escola da morfologia social» cuja preocupação era tentar encontrar nas estruturas espaciais a materialização das estruturas sociais. Porém, a nossa pesquisa não é necessariamente essa. Pretendemos com este trabalho mostrar como a articulação da estrutura social num contexto espacial caracterizado por angústia, desespero e insegurança pode ser um factor de revitalização da escrita romanesca em Moçambique e Cabo Verde. Para isso, tomamos como ponto de partida o contexto rural que, por natureza é o que maior vulnerabilidade apresenta em tempo de guerra e de seca.

A relação entre o contexto rural, local onde se exacerbou a guerra dos 16 anos e o mundo rural, reflecte-se, tanto na obra de Mia Couto, como na de Manuel Lopes. Porém, no romance coutista, a abordagem é feita em tom onírico em que o autor demonstra uma sublime capacidade criadora. Mia Couto utiliza os meios disponíveis no reino da ruralidade e a língua literária num processo de miscigenação de contextos culturais do vasto território moçambicano, cruzando as línguas tradicionais moçambicanas com o português literário, como já referimos na introdução deste trabalho.

Numa concepção socio-antropológica, poder-se-á afirmar que o discurso de Mia Couto, que desemboca numa construção arquitectónica topo-etnográfica do fenómeno da guerra, materializado no efeito da destruição material (infraestrutura e bens) e mortalidade humana, se apropria da arte de escrever com função crítica e doutrinal. A este propósito, refere José Carlos Venâncio (2000: 54) que a crítica é como «arte que ensina a discernir o verdadeiro

---

<sup>125</sup> Cf. João Dias das Neves (1994: 7), em *Do rural ao urbano: que espaço?* Tese de Doutoramento em Antropologia apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa. O autor procura demonstrar que existe uma relação estreita entre a estrutura social e a estrutura espacial, num trabalho que tem propensão socio-antropológica.

merecimento dos autores». Em Mia Couto, temos uma abordagem arquitectónica do discurso que se afasta do eixo formalista de produção literária pré e pós-colonial. Isto deve-se ao facto de que ao longo da sua escrita, evade-se para a esfera da imaginação, uma dedicação idiossincrática que assenta basicamente na invenção temática e semiótica da sua obra.

### **3.3.3. O espaço de memória**

Depois de termos recorrido em torno das diferentes tipologias de espaço da narrativa de Manuel Lopes e Mia Couto, no âmbito da sua representação como lugares da geografia, da história, da cultura ou da efabulação, esta importante categoria da narrativa tem sido ancorada como lugar da memória, enquanto elemento constituído por processos de revitalização do passado como factor privilegiado que reifica o «ethos» identitário. Constatamos, no processo interpretativo, sinais evidentes de abordagens relativas às diversas disciplinas – como a psicologia social ou a filosofia, a história ou a literatura –, que procuram compreender como a memória de um dado acontecimento interfere no processo de construção identitária, tanto ao nível idiossincrático, como no domínio de um pensamento colectivo.

Por isso, no presente subcapítulo dedicamos atenção a algumas respostas para estas preocupações, propondo, antes de mais, uma definição da noção de «espaço de memória» no contexto da abordagem que pretendemos fazer em torno do estudo sobre os romances destes dois autores africanos. Neste contexto, referir-nos-emos àquilo a que chamaríamos lugar onde cabem os acontecimentos que, de forma inconsciente, se encontram inscritos na ficção narrativa com o objectivo de nos levar a não vivermos ancorados nas ideias do passado.

Nesse processo, convém recordar que Manuel Lopes é um escritor que, para além da ficção narrativa, atravessou extensos terrenos da poesia, do conto e da pintura, e foi um dos expoentes da revista literária *Claridade*, como recordamos nos capítulos anteriores. A sua preocupação em colaborar na formação de uma elite intelectual cabo-verdiana terá sido, de certeza, importante para a afirmação de uma cabo-verdianidade literária que muito contribuiu para o actual estágio de desenvolvimento humano no seu país. Aliás, é por isso que num

tom censório, Zé Viola, uma das personagens activas de *Chuva Braba*, insinua uma discussão inteligente com Joquinha, outra personagem principal do romance, em torno da noção da origem da chuva, mostrando essa feição de saberes empíricos: «Nhô Joquinha desculpe (...), eu não tenho sabedoria pra discutir com ocê, mas a mim me parece que chuva não é adivinhada; é estudada» (CB: 15). A intuição que as personagens têm de inventar espaço de acção a partir da sua vocação empirista faz com que a ficção ganhe grandeza moral; se transforme numa escrita memorial e documentarista.

Evidentemente, em Manuel Lopes, as imagens identitárias cruzam-se no entroncamento entre o epíteto da terra e da fome, que o romance *Chuva Braba* veicula, e também na sua poesia cuja temática se enquadra na tipologia da escrita bipolarizada entre a terra e o mar, como afirma António Cândido Franco (1996: 37) e cuja «ficção também narra os elementos divididos entre a terra e o mar, a partida e o ficar».

A leitura que se faz do romance de Mia Couto passa pelas mesmas linhas de orientação interpretativa. Embora, neste caso, o mar não faça parte integrante da condição da vida das personagens, as ilustrações que o romancista faz da viagem de Kindzu, das peripécias de Farida, assim como da relação dos residentes de Matimati com a costa, deixam antever um cenário em que se coloca o mar como campo de aprendizagem da vida, como espaço verdadeiro de memórias. A escrita de Mia Couto está, igualmente, assente numa espiral de ideias telúricas com base nas quais o autor constrói a moldura narrativa de fixação ancorada na ideologia de enraizamento, numa terra que se desloca a reboque das tradições e culturas, da guerra e do sofrimento. Esta é uma problemática que está patente na obra de Mia Couto: não pensa na partida enquanto movimento de desterritorialização, mas numa matriz de enraizamento no chão das tradições – mesmo em «terra sonâmbula». Aliás, esta terra é muitas vezes interpretada como o «ethos» das várias culturas que convergem no processo de reconstrução de valores e princípios nacionalistas a partir da poesia, do canto, da dança e da prosa ficcional. Tal como em *Chuva Braba*, o romance

coutista constitui uma espécie de resumo dos problemas<sup>126</sup> e sintetiza as culturas de forma mais metafórica possível. Como defendia Alexandre Lobato, «A cultura dum povo é sempre a síntese dum passado que se exprime no presente com dinamismo suficiente para ser o guia determinante do futuro» (cf. Lobato, 1952: 51). Lobato afirma isto na tentativa de mostrar que a expressão cultural é o traço por meio do qual se inscreve a força moral necessária para a sobrevivência e para a mística que faz o homem ter a consciência de si próprio. Neste caso, Mia Couto não foge a este preceito. Pelo contrário, atenta num mecanismo que lhe permite reescrever no pergaminho literário as memórias que «lembram não o passado mas o porvir» (cf. TS: 206), com recurso à palavra plural por meio da qual convoca o leitor a um exercício de encenação dos vários significados e conteúdos à medida dos níveis do seu aprofundamento.

Há ainda um aspecto importante a sublinhar nesta narrativa de Mia Couto. É que, sendo na essência uma espécie de documentário de uma determinada fase da história de Moçambique, *Terra Sonâmbula* veicula informações úteis que nos permitem revisitar as tradições e rever as identidades deste vasto território. Tal é o caso da «exigência» implícita que faz da necessidade de recuperar e conservar a dignidade, a auto-estima e os valores morais perdidos durante o conflito armado. Um exemplo concreto poder-se-á obter no princípio do texto, em que o velho Tuahir mantém uma relação de superioridade perante o jovem Muidinga, apesar da inteligência que este demonstra no domínio de interpretação dos fenómenos – com a ajuda, sobretudo, dos apontamentos do finado Kindzu. Outro exemplo encontramos-lo, indubitavelmente, na preocupação que Euzinha – uma personagem «corcomida» (TS: 204) pela velhice –, tem de ocultar a sua realidade etária, para garantir a sobrevivência num meio turbulento e imoral:

– *Sou eu sozinha que trabalho!*

---

<sup>126</sup> A narrativa de Mia Couto, embora seja marcadamente ficcional, assume um papel fundamental como instrumento de registo da realidade histórica que marcou o país a partir da segunda metade da década de 70 até inícios dos anos 90 do século passado. Embora a ficção se confunda com a realidade histórica, não tem porém, preocupação em fazer registos historiográficos, senão apenas insinuar a documentação de factos cuja interpretação nos permite alcançar outros mundos, outros sonhos e outras realidades.

E a velha golpeava o tronco, por horas usadas. Fazia gestos largos, excedentes. Sua única preocupação era que deixássemos espaço em seu redor. Quando não o fazíamos, ela nos corrigia.

– *Saiam da frente!*

Só já quando atávamos a lenha cortada é que Euzinha explicou aquele seu comportamento: as velhas ali não eram queridas. Sua carga era um indesejado fardo. As de sua idade já haviam todas sido abandonadas. Apenas as que ainda trabalhavam eram suportadas. Por isso Euzinha simulava as mais pesadas labutas. (TS: 204-205)

Estes dois exemplos sustentam duas ideias fundamentais na história e na relação tradicional entre os idosos e os jovens nas sociedades contemporâneas. Primeiro, a ideia de que o sistema das relações interpessoais em Moçambique ainda aponta, tendencialmente, o «modus vivendi» de orientação tradicional em que o estatuto de velho ainda é considerado um privilégio: ser a fonte detentora do conhecimento, uma «biblioteca viva»<sup>127</sup>, como se costuma dizer. O segundo aspecto tem que ver com o facto de que, enquanto os idosos reivindicam esse estatuto que a tradição lhes confere, os indivíduos mais jovens vão ganhando cada vez mais alguns ciúmes e ambições de ocupar lugar de prestígio na sociedade. Essas duas forças originam conflitos de gerações<sup>128</sup> que, a partir da guerra, foram a pouco e pouco procurando ganhar espaço nas comunidades tribais e tradicionais de Moçambique.

O conflito geracional não é, porém, o único fenómeno importante retratado na obra de Mia Couto. Regista-se igualmente uma tendência, ainda que não generalizada, de ocupação do espaço pela mulher, sobretudo no sistema de tomada de decisões. O facto de Carolinda, mulher do administrador retratada em *Terra Sonâmbula*, ter ordenado a distribuição da «farinha» no campo de concentração de Matimati sem decisão expressa das autoridades, simboliza esse

---

<sup>127</sup> Na base deste ensinamento tradicional, é costume dizer-se que «a velhice é um posto» por isso, aos idosos é-lhes reservado um lugar de destaque na sociedade.

<sup>128</sup> Os conflitos geracionais constituem, em muitas famílias, problemas que desembocam em contradições entre filhos e pais. Nos últimos anos, por exemplo, esses conflitos degeneraram em homicídios cujas vítimas são sempre os idosos, obviamente o elo mais fraco da família.

momento reivindicativo da tomada de poder. Por isso, no acampamento onde «as mulheres impuseram ordem» (TS: 207), registou-se um momento de alegria e de euforia em que as pessoas aproveitaram a ocasião para renovar as suas aspirações, a vontade de ver a guerra terminar: – *A guerra vai acabar, filho! A guerra vai acabar! (...) – Pare Euzinha, pare! – Não vê que estou parada, o mundo é que está dançar?*

Nota-se neste episódio insólito a ocorrência de actos que denunciam o desenraizamento das tradições. Desde sempre, a mulher foi vista como um ser destinado à procriação. O trabalho e o poder de tomada de decisões constituíram desde cedo vocação exclusiva do homem, chefe de família. Como que a celebrar os melhores dias, a mulher é actualmente vista de forma completamente diferente, na medida em que são visíveis os sinais de que ela conquista espaço em todas as esferas da vida socioeconómica, cultural e política em Moçambique.

Curiosamente, a obra de Manuel Lopes retrata com pormenor este aspecto. A mulher desempenha um papel fundamental na sociedade. Tal abordagem faz referência à atitude falocêntrica de nha Totona sobre o marido e a acção activa desenvolvida pelas filhas no que diz respeito à sustentação da casa com recurso aos negócios que fazem quotidianamente no Porto Novo.

Entretanto, a situação de Cabo Verde é, do ponto de vista da organização social, diferente da de Moçambique. Acentua esta situação o facto de que o homem abordado por Manuel Lopes é um homem dual, cindido entre a terra e o mar. Neste contexto, radica uma impressão de que as personagens principais da sua ficção se ocupam mais com as questões da terra, com a vinculação aos elementos culturais e de identidade, apesar de toda a luta e influência que sofrem pela sua convivência com o mar. São o protótipo de um pensamento de enraizamento. Mané Quim, personagem central de *Chuva Braba*, para além de Eduardinho e Nho Lourencinho, exemplifica essa tendência paradoxal do conflito interior do homem cabo-verdiano. Perante Joquinha, que é uma personagem que simboliza esse conflito interior de apelo do mar e, simultaneamente da própria terra cabo-verdiana, Mané Quim e outras personagens que gravitam à sua volta, embora transportando consigo estas duas esferas cósmicas disjuntas e cindidas (a terra e o mar), repontam um perfil surpreendente para a maioria das

personagens que acham que a partida constitui a solução dos problemas individuais e colectivos que atormentam o arquipélago.

O que a personagem Mané Quim nos pode querer dizer com a sua atitude de recusa ao apelo de evasão é que, para ele, a terra devia ser encarada como unidade perfeita na qual todos realizem os seus sonhos, os seus interesses. Como aponta António Cândido Franco (1996: 38), a terra devia ser vista como local donde fossem «banidos todos os ingratos problemas com que hoje a humanidade se defronta». Isto significa que, para Manuel Lopes, a terra devia constituir o espaço onde convergissem os interesses e as disponibilidades individuais e colectivos inerentes à construção e desenvolvimento, a serem promovidos por todos os homens.

A lição que nos ficou da acção arrojada de Mané Quim foi a mitológica, a que mais tarde viria a pregar as origens históricas da nação cabo-verdiana, a evocação da alma como memória obsidiante da identidade, que faz parte da cultura e da vida; a memória caracterizada como um meio com o qual se enraíza o «ethos» da sociedade. Como defende Manuel Lopes na voz da sua personagem Nhô Lourencinho, «O único triunfo verdadeiro é sobre nós próprios. Quando não há alma, não há triunfo. Quando o caminho está perdido, tudo está perdido» (CB: 174). Manuel Lopes acabou trazendo ao diálogo das personagens um pensamento interessante equiparado ao que Boaventura de Sousa Santos chama «excesso mítico de interpretação» que, na sua perspectiva, funciona como um «mecanismo de compensação do défice de realidade» (Santos, 2002: 520).

A tendência para a interpretação mítica dos fenómenos memoriais da seca e do sistema de organização social cabo-verdiano foi particularmente fertilizada pela publicação do romance *Chuva Braba*. Mas inicia-se, de forma mais ou menos tímida, muito antes desta obra-prima de Manuel Lopes.

A primeira fase da imprensa assinalada pela publicação do *Independente*, em 1877, veio cercear o chamado «carácter lacunar» das colecções dos periódicos. Nesta fase apenas se autoriza a difusão sumária de temas que ocupam um espaço importante na crítica da época, nomeadamente: «reclamação igualitária na aplicação das leis e no acesso às funções públicas, a instrução popular, o apelo à solução de problemas económicos concretos do comércio, a



agricultura, seca, crises» (cf. Andrade, 1998: 41). Com efeito, embora tardiamente, a ficção de Manuel Lopes serve de exemplo fulcral pelo seu pragmatismo na continuação dos desígnios da imprensa cabo-verdiana, relativamente à sua participação na educação social, constituindo um instrumento de memória no qual a escrita contemporânea busca bases de implantação. *Chuva Braba* surge assim como uma mensagem de solidariedade às vítimas da estiagem do arquipélago de Cabo Verde<sup>129</sup> que, como Mané Quim, que «não levava a paz consigo», viviam «desassossego e uma indivisível ansiedade, uma sensação de culpa» (CB: 19), como se algo erróneo tivesse cometido.

Apesar de todas as vicissitudes impostas pela carência de alimentos e meios de subsistência, Manuel Lopes, com a incontestável autoridade que lhe confere a sua competência de crítico nesta matéria, atesta o protagonismo de negar a alienação da terra. Na voz do seu narrador, Manuel Lopes vê João Joana, um dos latifundiários do arquipélago, como uma «persona non grata», pois, para quem tivesse «juízo assentado, era perdição, a sombra ruim, o demónio disfarçado entre as criaturas» (CB: 36). As razões para esta insatisfação são várias. Mas citamos apenas o facto de que as personagens que vivificam a moldura da ficção narrativa que *Chuva Braba* integra, endossam-nos para um caminho onde se situa a lírica de valorização da terra. Referimo-nos aos ensinamentos que Mané Quim como personagem protagonista nos transmite. Rapaz de feição ruralista, que «só compreende a realidade chã da água a correr nas ribeiras e das sementes a renovarem o mistério da vida» (França, 2010b: 51), a personagem consubstancia uma imagem que inspira liberdade de pensamento,

---

<sup>129</sup> Arnaldo França (2010b: 43), em «Notas sobre Poesia e Ficção Cabo-verdianas», diz a propósito da seca e da peste que ceifaram muitas vidas nos anos 20 e 30 do século XX: «Duas estiagens de consequências catastróficas nos primeiros anos da década de vinte e nos primeiros anos da década de trinta, aliadas aos surtos epidémicos da peste bubónica e da gripe pneumónica (relacionam-se estes dois últimos factores pela sua larga contribuição no ceifar de vidas indefesas), o encerramento da emigração para os Estados Unidos da América, à queda vertical na cotação dos poucos produtos exportáveis do arquipélago e a decadência do Porto Grande de S. Vicente, vítima da concorrência de outros portos vizinhos, são factores que condicionaram a evolução da sociedade cabo-verdiana e subjacência de uma efectiva tomada de consciência das elites intelectuais».

projectando a imaginação para o futuro da Ribeira das Patas. Num artigo inserto na antologia dedicada a homenagear a revista *Claridade*, Manuel Ferreira diz em tom alegórico que os cabo-verdianos têm a noção de que a construção da sua obra identitária atravessa esse «fogo interior» (Ferreira, 2010a: 62) que os aniquila e, por conseguinte, o sentem. É evidente que sem os poderosos estímulos internos, sem impulsão e sustentação animadora que lhes sejam transmitidos pelo meio ambiente, pela terra que os viu nascer, seria impensável, ou pelo menos difícil, erguer um edifício sólido no campo da literatura.

Além da relação memorial com a terra, este romance, verdadeira escrita do panorama histórico cabo-verdiano, revela um lado concreto, que incide sobre a realidade social do homem comum naquele arquipélago. Ganha relevo o trabalho individual e colectivo levado a cabo contra a estiagem, essa luta que se tornou uma autêntica batalha pela sobrevivência. Nesse aspecto da memória narrativizada, Manuel Lopes realiza com sucesso o seu projecto de escritor consequente e integrado.

Como sustenta Gaston Bachelard (1998: 18) a propósito da problemática da imaginação poética, a «função do real e função do irreal» são factores que proporcionam ferramenta de dinamização da linguagem marcada pela «dupla atividade de significação e da poesia». Queremos com esta citação dizer que o espaço de memórias em Manuel Lopes desempenha uma função de relevo na construção do significado social nas comunidades cabo-verdianas da contemporaneidade.

Embora sejam importantes as condições do real para a formação da consciência do homem ilhéu, para a construção do espaço de memórias, a ficção e o irreal parece ganharem terreno privilegiado nesse processo. Isto é, o facto de uma obra literária constituir uma espécie de «dossier» de ideias e factos do passado e do presente permite que o romance seja um repositório de imagens e se torne naquilo que Bachelard (1998: 20) chama espaço «topográfico do nosso ser íntimo», neste caso, do próprio autor que, através do narrador se torna intermediário primordial da sociedade e da vida, do passado e do presente, e destes com o futuro.

O empenhamento literário de Manuel Lopes, associado ao de muitos outros intelectuais, casos de Baltazar Lopes, Jorge Barbosa, seus contemporâneos, foi importante para reverter a aparente «ausência da unidade cultural» em Cabo Verde, abrindo caminho para a construção de uma espécie de um bloco cultural para o arquipélago. Arnaldo França conclui, em alusão ao ensaio de Francisco José Tenreiro, intitulado *Cabo Verde e S. Tomé, esquema de uma evolução conjunta*, que a inferioridade dos africanos perante as contingências materiais provocou no arquipélago, e não só, um certo retraimento ao processo de desenvolvimento cultural e social e, em contrapartida, acrescenta, declaradamente:

Falho de condições próprias que poderiam tornar rentável a exploração de um território geograficamente limitado e pequeno, o arquipélago, se por um lado ganhou o justo epíteto de terra da fome, por outro, pela «ausência dessas mesmas condições favoráveis, tornou-se o cadinho de uma rica experiência social» (França, 2010b: 41).

Por causa do tipo de situações que se registaram não só em Cabo Verde como também noutros países de culturas emergentes e, particularmente em Moçambique, houve, desde cedo, muito interesse em encetar acções concretas no campo essencialmente literário e cultural. Terá sido este tipo de actividade intelectual que mais tarde despertou uma visão nacionalista nos países africanos de língua portuguesa, como Angola, Moçambique, Cabo Verde, S. Tomé, Guiné-Bissau e Timor Leste.

Um dos termos de intersecção das obras de Mia Couto e de Manuel Lopes tem que ver com a ausência da cultura homogénea, motivada essencialmente pelo tipo do sistema político instituído durante o período de formação das sociedades. Esse período encorajou a existência de divisões étnicas e tribais como estratégia para alcançar os objectivos de ocupação efectiva dos territórios. Ainda que esse fenómeno não tenha encontrado espaço privilegiado em Cabo Verde, regista-se porém, a existência de duas línguas – português e crioulo – que, juntas, disputam espaço na comunicação literária.

Em *Terra Sonâmbula*, o fenómeno da diversidade cultural, étnica e linguística, implicitamente retratado, lembra-nos a origem «umbilical» dos conflitos que sempre caracterizaram os moçambicanos, desde os tempos mais distantes do período da encenação colonial. Algumas tribos, por exemplo, colocaram o acento tónico sobre a autonomia governativa do regime salazarista para se desfazerem da «incapacidade manifesta da administração colonial portuguesa em promover o avanço das populações», como se pode constatar na seguinte citação de Mário Pinto de Andrade:

Predomina em toda a Zambézia a ideia de pedir ao governador a separação de Moçambique, formando de per si uma província com o distrito de Sofala cujo centro do governo se entende, deve ser Quelimane, ou escolher-se um dos melhores da Zambézia, como Chimuara, Morrumbala ou Chirambo, como centro activo de administração. (Andrade, 1998: 48)

A ideia de separação surge porque, na verdade, as autoridades administrativas de então não tinham capacidade de conter a onda de revoltas que eram movidas a partir do sul de Moçambique. Como declara António Rita-Ferreira, «A metrópole não estava em condições de acudir a estes sofrimentos e ameaças. Pelo contrário, contribuiu para o seu agravamento no período que mediou entre a partida da corte para o Brasil e a supressão legal da exportação de escravos» (Rita-Ferreira, 1989: 299).

Em *Terra Sonâmbula*, esta situação parece prevalecer, na medida em que a natureza da guerra que nos é retratada pelo romance, ainda que tenha um alcance nacional, tem origens étnicas; há uma tendência de regionalização<sup>130</sup> da origem da guerra. Este aspecto ganha mais ímpeto com o surgimento de um exército tradicional no norte de Moçambique, designado «naparama», que transformou a guerra num fenómeno mitológico:

---

<sup>130</sup> Actualmente, o discurso político acentua este propósito, se considerarmos que há uma tendência cada vez mais crescente de vozes reivindicando a divisão territorial a partir do Rio Save, sob pretexto de que a distribuição da riqueza não tem sido equitativa entre as regiões sul, centro e norte de Moçambique.

Naparama? Nunca eu tinha ouvido falar em gente dessa. Surendra me explicou vagamente. Eram guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores da guerra. Nas terras do Norte eles tinham trazido a paz. Combatiam com lanças, arcos. Nenhum tiro lhes incomodava, eles estavam blindados, protegidos contra balas. (TS: 29)

Estes guerrilheiros, tendo operado apenas na região norte do país, tinham porém, intenções de restaurar a paz sob augúrio de espírito regional do fenómeno, na medida em que não chegaram a alcançar o centro e sul de Moçambique. As linhas espaciais do romance coutista tendem a abonar esse pormenor, particularmente se ele envolve elementos culturais específicos de virtualidade regional.

Com efeito, podemos perceber, através da linguagem, como o romance inscreve em linhas potencialmente específicas as memórias do passado. O romance é, certamente, o meio através do qual reconstruímos as memórias vivas de uma nação, exprimindo as mais diversificadas formas de «expressão de protesto subjectivo» (cf. Lukács & Bakhtin, 1976: 158), do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterrados os escombros da guerra, as principais vítimas do conflito, para além de ter destruído infra-estruturas e ceifado vidas humanas. Mia Couto comporta-se como um autêntico prospector de um passado conflituoso que não quer ver soterrado em definitivo na sua própria terra. Por isso, com um «pequeno pau rabisca na poeira do chão» (TS: 40) como que para tingir as páginas da história com mistérios e factos desoladores que a terra vive.

No domínio da análise que efectuamos, partimos de uma base fundamental em que os autores constituem exemplos evidentes para uma reflexão efectiva sobre o papel que a memória e a escrita desempenham nas sociedades cabo-verdiana e moçambicana. Os dois autores edificam os seus romances com recurso à memória, mas fazem-no de maneira particular, que é a de projectar a memória não para o passado, mas para o devir. Isso revela a noção de que a memória é um lugar de criação de mundos possíveis, pela capacidade de sonhar e de pensar resolutamente: a memória criativa.

Neste trabalho de análise do discurso literário, apresentamos uma discussão geral sobre a teoria da memória, considerando as suas relações com o

tempo e com o espaço; com a narrativa e com a história; os trânsitos implicados entre si da memória individual e da memória colectiva; as relações políticas e económicas que as influenciam, com a questão da seca que se fez sentir no Arquipélago de Cabo Verde e da guerra de desestabilização e seca prolongada em Moçambique. O discurso produzido no interstício da experiência social veiculado pelas personagens, pelo tempo e pelos espaços colectivos em sua configuração romanesca, mostra que o nomadismo é uma realidade permanente das personagens que habitam tais textos, pois que vivem em espaços de trânsito e de fronteiras móveis.

Das leituras que efectuámos, constatamos que as narrativas de Manuel Lopes e Mia Couto abrem um campo fértil de estudo da literatura como ciência que milita ao lado de outras áreas de conhecimento como a Antropologia, a História, a Psicologia, no estudo de factos que envolvem registos memoriais.

Os autores recorrem à prerrogativa que têm de inventar figuras que os representam no processo de encarnação de acontecimentos que, no cômputo geral, configuram registos históricos das sociedades. Neste processo, a memória dos seus narradores não é individual, pura e simplesmente, e quanto mais lhes mergulham em si mesmos, mais se descobrem incapazes de narrar sem a participação dos demais intervenientes.

Em ambos, a memória é uma estratégia narrativa que, por um lado, estrutura o texto mediante artifícios que nos remetem para o passado, traçando quadros desoladores das vivências. Por outro lado, a memória nestes romances, além de estratégia narrativa, torna-se espaço de fabulação, de imaginação do devir, de invenção e investigação de possibilidades da construção de um mundo utópico no futuro. Se o passado, mesmo tocando seus traços concretos, não pode ser recuperado, ele pode ser imaginado, tanto quanto o futuro, que nas negociações com o presente cria novas tonalidades e é interpretado, mas sobretudo estudado, como fonte de inspiração para as gerações novas.

Recoberto de significações novas, que interagem constantemente com a experiência vivida, o passado apresenta-se como uma referência de diálogo com os erros e acertos do presente, que não se extingue em julgamento ético ou moral. A memória dos narradores e das personagens organiza-se em torno da

estruturação de um espaço para sonhar, para criar mundos que ainda não existem. Algumas experiências não deixam sinais materiais, mas lembranças, sentimentos e traumas. Então, a memória precisa de ser traduzida, interpretada.

Traduzir a memória implica visitar o passado, muitas vezes, inventá-lo e mesmo traí-lo. A memória deixa de ser uma construção voltada para o passado e afigura-se como espelho por meio do qual se reflectem sentimentos do presente.

No capítulo sobre a concepção do romance, tivemos a ocasião de mostrar que ele é um género permeável a todo tipo de construção discursiva, é um óptimo campo para a construção de memórias, pela sua forma aberta e pela sua plasticidade. Dessa forma, desenvolvemos uma discussão sobre o género e sobre as teorias que se dedicaram ao seu surgimento e à sua contribuição para abordagem das realidades com que as sociedades se debatem no quotidiano. Assim, uma discussão sobre o romance é feita considerando algumas palavras da crítica e da teoria literária que têm sido basilares como ponto de partida para o seu estudo. A compreensão de Lukács e Bakhtin é importante para as nossas reflexões, uma vez que eles observam as configurações do género em momentos de crise e de transformações da modernidade. Tais referências não esgotam a discussão sobre o problema do romance e, como não poderia deixar de ser, são insuficientes para a apreensão do género nas formas em que se realiza em Manuel Lopes e Mia Couto. O facto de estes autores colocarem os seus narradores em posição de compromisso com uma vida social moderna faz emergir uma série de problemas, entre eles, o culto ao indivíduo. Daí mais uma hipótese do nosso trabalho: esses narradores são o oposto dos narradores anunciados pelas concepções do romance como género que expressa o indivíduo e a sua solidão na sociedade contemporânea. A subversão dessa individuação é dada pelas formas de troca e de partilha, no confronto e no conflito, de experiências e memórias que já não são poucas e pessoais, mas colectivas e colectivizadas. Apresentam-se, narradores e personagens, como uma frente de resistência na qual se afirma, do começo ao fim, a impossibilidade de narrar o sonho.

#### 4. O amor como alma da terra

A produção de uma narrativa na qual se encontram imbricadas as temáticas do amor e da guerra – representação da realização humana através do amor no contexto da guerra – torna a escrita romanesca de Mia Couto um autêntico campo de abordagem lírica. O autor, colocando em contraponto o amor e a guerra, e chamando para si a responsabilidade de interpretar de forma crítica e ideologicamente coerente uma temática compósita, visa rendibilizar a concepção trágica do amor.

Enquanto autor crítico dos fenómenos sociais, Mia Couto procura reificar os valores morais que incentivem a construção da identidade tanto no plano literário como no domínio sociocultural. Nesse processo, explora os recursos fornecidos pelas línguas e culturas locais moçambicanas, em harmonia com a língua portuguesa, não necessariamente na perspectiva de «desterritorialização do imaginário africano», como diria José Carlos Venâncio (2000: 130), pelo contrário, numa cada vez melhor maneira de encarar e exprimir sentimentos, rebuscando valores e realidades e transformando as dúvidas em certezas com base neste matrimónio linguístico.

Neste contexto de hibridismo linguístico e cultural, Venâncio enquadra Mia Couto na plêiade dos grandes nomes de escritores africanos como os angolanos Luandino Vieira e Pepetela, o cabo-verdiano Germano Almeida e o senegalês Sembène Ousmane. Estando «conscientes das suas limitações», estes autores desenvolvem uma crítica baseada em «escritas nos idiomas da colonização [...], estética e culturalmente, tão autênticas quanto as que o são nos idiomas locais» (ibid.). O fenómeno sentimental em Mia Couto será interpretado melhor tendo em conta a realidade linguística e cultural.

Com efeito, neste tópico do trabalho, procura-se mostrar até que ponto os aspectos culturais e linguísticos, em parceria com os problemas sociais em Cabo Verde e Moçambique, contribuem para um pensamento estético sobre o amor nas obras de Manuel Lopes e Mia Couto. Na realidade, a concepção coutista de amor neste romance é substancialmente similar à de Manuel Lopes, num campo de análise importante: a maneira como as personagens interagem e interpretam a sua relação com a Terra-Mãe enquanto geradora de vidas e incubadora dos seus



filhos. Primeiro, este ponto de intersecção baseia-se na forma como as personagens são capazes de ultrapassar as barreiras que a acção belicista impõe na sua relação com a terra em Moçambique, transformando os campos de concentração e os abrigos em espaços privilegiados para manifestar a sua condição humanística; e, em segundo plano, porque a situação de estiagem em Cabo Verde surge como factor aglutinador das sensibilidades quer das pessoas entre si, quer destas com a própria terra, enquanto espaço verdadeiramente cultural e sensual, surgindo como recurso fundamental à liricização da narrativa.

Em *Terra Sonâmbula*, por exemplo, a terra representa para as personagens o único lugar onde se pode extenuar a solidão e encarnar o afecto<sup>131</sup>. Em contrapartida, ela encontra-se moribunda e incapaz de desempenhar a sua função matricial por causa dos sucessivos golpes de que foi alvo. Em *Chuva Braba*, por outro lado, o autor idealiza uma relação natural entre si e a Terra-Mãe. E esse vínculo é melhor estabelecido e matizado pela forma como Manuel Lopes interpreta o corpo de Mãe-Terra, recorrendo, não poucas vezes, à escrita voltada para a língua e cultura cabo-verdianas. E aqui revela-se o factor de enriquecimento da ideologia do autor, dando um contributo importante à literatura de Cabo Verde: não se trata de uma literatura propagandística, mas de uma produção preocupada com os aspectos mais sensíveis da terra e suas gentes, culturas e tradições. Por isso, ao longo do texto, avultam construções estéticas que reificam o laço entre a escrita e a cultura, hábitos e tradições:

[...] a mulher ia até à cancela, olhava o caminho e voltava a entrar como se lhe faltasse ânimo para a jornada. Continuou por algum tempo naquela dança. Quando não pôde mais, aproximou-se de Mané Quim, que tinha procurado a protecção da mãe e espreitava, mais decidido, da porta [...] e disse em segredo: «Ó mocinho!, de esmola, mocinho da minh'alma. Olha, vai virar a caneca de boca pra riba pra eu poder ir». Foi fazer o que a mulher indicou, e só assim Joana Tuda pôde transpor a cancela e seguir o seu caminho. Mãe-Joja explicou então que as feiticeiras ficam amarradas quando se emborça a vasilha por onde bebem. (CB: 87)

---

<sup>131</sup> A importância da terra é reforçada pelos ideais de conquista da Terra como propriedade inalienável, pelo Estado Moçambicano.

As questões culturais são particularidades que distinguem a literatura cabo-verdiana de outras literaturas de língua portuguesa, principalmente pela forma como o crioulo, enquanto língua falada por toda a sociedade, interfere nos matizes que permitem encarar o mundo com visão crítica. E esse legado cultural é perpetuado nos contextos sociais de vida ao longo das gerações. Com efeito, Mané Quim vive esse forte laço geracional na companhia de sua mãe, granjeando simpatia na Ribeira das Patas, o que lhe permite coabitar com as diferentes realidades sociais.

O gesto de caridade e solidariedade que Mané Quim demonstra ao dar água à feiticeira Tuda, bem como o ter ido «virar a caneca de boca pra riba», para que ela atravessasse o terreiro da casa, simboliza o amor pela terra, pelas pessoas e pelas culturas. Por isso, apesar de estar sob efeito do medo, «Foi fazer o que a mulher indicou», mesmo sabendo que corria risco. Gozando de uma larga simpatia do amor de mãe e tendo vontade de aprender e aprofundar os aspectos de índole tradicional da sua terra, Mané Quim não só pediu socorro, como obteve lições profundas dessa magia que caracteriza a cultura cabo-verdiana: «as feiticeiras ficam amarradas quando se emborca a vasilha por ondem bebem».

Outros exemplos importantes que encerram o valor de cultura, hábitos e tradições têm que ver com a importância do homem cabo-verdiano na sua relação com a natureza. O homem cabo-verdiano procura, através da literatura, exaltar e valorizar a sua condição de homem, ideológica e culturalmente constituído, defendendo as riquezas que a terra oferece enquanto objecto da natureza. A importância da natureza era correspondida pela acção voluntariosa das pessoas no trabalhar da terra, na procura de meios de sobrevivência, evitando frustração e desespero:

Jack tinha ido ao Norte auxiliar o lavrador que se queixara da falta de meios para meter trabalhadores. [...] Nha Joja mandou-lhe o Jack, que valia por dois. Era sempre assim por ocasião da lavoura. O lavrador tomara gosto ao trabalho do Jack e abusava. Enquanto não o visse diante dos olhos não sossegava. Eram recados e mais recados Bordeira abaixo. (CB: 80)

Jack é exemplo dessa tradicional forma de ser do cabo-verdiano, sorridente e sensual, forte e trabalhador incansável. A força de trabalho que o homem tem é equiparada à forma de amar, de relacionar-se com o outro, de inventar a vida. Pode-se ver essa realidade em muitas personagens de *Chuva Braba*. Por exemplo, a força física e espiritual de Escolástica, perante o trabalho e perante o amor, simboliza a vontade sensual que ela encerra no seu significado lírico. O olhar sereno e sempre atento de Nhã Totona constitui exemplo fundamental de abordagem lírico-narrativa na escrita de Manuel Lopes.

Os laços que unem o homem cabo-verdiano à natureza e ao mundo, os homens da terra aos outros homens cosem-se com a mesma linha que talha as tradições, o passado e a história das pessoas:

O passado não é um laço que une aos amigos da última hora... os alicerces mesmo sólidos são doutra natureza... para eles é como o papel que se deita no lixo depois de lidas as frases escritas a correr; para nós tem o valor inestimável dessas cartas amarelecidas pelo tempo, e que guardamos no fundo da mala como relíquias... (CB: 101)

Na verdade, a tradição não pode ser vista como «lixo» que pode ser incinerado, ou que pode ser submetido a uma complexa indústria de reciclagem. As tradições, tal como a língua, constituem uma verdadeira visão do mundo dos outros e de desenvolvimento do nosso mundo à medida da realidade profunda do quotidiano. São as tradições que transportam consigo um importante manancial de aspectos que enriquecem a cultura, conferindo ao escritor cabo-verdiano uma oportunidade de produzir/desenvolver um lirismo típico do homem inserido na sua natureza convivial.

A figura de Mané Quim procura consubstanciar a imagem do homem puro, e formado pelo contacto social e pela estrita convivência com a cultura, com as tradições e com a história. Representa uma personalidade imaculada, cuja inocência é justificada pelas características físicas que simbolizam a primitividade do homem, circunscrito no seu «ar bronco» (CB: 11), procurando construir uma imagem de homem que se identifica com as forças sociais do passado. É por isso que, ao longo da narrativa, a personalidade de Mané Quim é relacionada com a

natureza. Ele manifesta comportamentos característicos; modos de pensar e de agir que vão ao encontro do modo primitivo do homem. O episódio seguinte, que se dedica a descrever o momento posterior ao primeiro encontro com Joquinha, mostra claramente como Mané Quim se aproxima das características da natureza:

O silêncio já não era bem silêncio, mas um imenso ouvido à espreita, um ouvido sem perturbação, atento e sensível a todos os ruídos, a todas as expressões de vida que vibravam no ar. Através da urdidura invisível da atmosfera os ruídos iam e vinham, cruzando-se, como uma multidão de lançadeiras que se sucediam ininterruptamente. Chegavam e partiam enlaçados, ou um a um, distintamente rotulados pela clara mudez do desamparinho. Eram vozes desprendidas de palavras soltas em qualquer parte, o desmoronar cavo e cheio de ecos duma quebrada nos fundos distantes, um brado aqui e ali, o pisar de ramos secos próximos, um burrico algures de goela aberta zurrando como corneta desafinada, ou, de repente, o mugido prolongado dum boi solitário. (CB: 20)

Por sua natureza, Mané Quim é uma personagem serena. Possui um apuradíssimo ouvido que lhe permite prestar atenção ao que acontece à sua volta, «um ouvido sem perturbação», pelo contrário, atento às coisas, ao ambiente e ao ruído que a natureza produz. O próprio Mané Quim é comparado ao cair do dia, hora calma e temperatura morna. A imagem que o diminutivo «desamparinho» traz ao enredo fundamenta, na verdade, o carácter de Mané Quim; a sua mansidão consigo mesmo, com a sociedade e com a própria terra. Esse comportamento configura a religiosidade do homem africano com relação à história, às tradições e à vida no seu todo.

As questões sentimentais dominam a cultura africana, manifestando-se de diferentes maneiras. Algumas das formas típicas da expressão de sentimentos têm raízes nos aspectos da cultura e religião, bem como no campo da feitiçaria e da bruxaria, ocupando, igualmente, um lugar importante nesse sistema de valores. Esta situação faz crer o que tem sido defendido por alguns estudiosos da cultura e da literatura africanas, segundo os quais, as «religiões não se esgotam com a fé em Deus» (cf. Venâncio, 2000: 39) e nem mesmo com a sua intromissão

nos aspectos que chocam com o imaginário ancestral, transformando o realismo social em realismo animista<sup>132</sup>. Esta realidade objectiva das culturas africanas é muito retratada na obra de Mia Couto, na qual se misturam as questões sociais, os problemas políticos e os aspectos de natureza humana ao pragmatismo ancestral, funcionando como suporte de revitalização lírica e realista da narrativa.

O espectro da narrativa lírica africana é alicerçado no desejo que os escritores têm de manifestar os seus sentimentos face às vivências, descrevendo o mundo de modo subjectivo, com uma mistura intrínseca de factores que nos induzem ao conhecimento da sua realidade tradicional. Em consonância com esse modelo da escrita, cinco episódios, em *Terra Sonâmbula*: «A Filha do Céu», «O Regresso a Matimati», «Mãos sonhando Mulheres», «Lembranças de Quintino» e «As páginas da Terra», apontam satiricamente para o espaço mais profundo da vida e do papel que o amor representa para Mia Couto.

Note-se, pois, que o amor desempenha várias funções na vida dos homens. Por um lado, representa um espectro dramático e funesto, como veremos mais adiante, muitas vezes por via das personagens cuja acção é completamente agravada pelo desaparecimento da mãe de Farida. Mas é, de certa forma, recuperada quando a «órfã» é acolhida por um casal de portugueses, experientes e socialmente generosos:

Romão Pinto, dono das muitas terras e Dona Virgínia, sua esposa, trataram dela [Farida] durante anos. Lhe ensinaram a escrever e falar, lhe corrigiram as maneiras que trazia da terra. Virgínia, assim lhe chamavam, era generosa como já não há. Foi ela que teimou em lhe adoptar como se fosse sua

---

<sup>132</sup> Na mesma ordem de ideias, José Carlos Venâncio entende que a designação de religiões africanas, igualmente conhecidas por religiões «pré-coloniais», relega para «a questão da ligação da alma humana com o divino» (Venâncio, *ibid.*: 38). No caso africano, o conceito de divindade é polissémico, na medida em que o politeísmo é implicitamente aceite, ainda que de forma tímida. Afirmamos que é aceite porque o facto de se considerar a existência de um «Deus Supremo» significa o reconhecimento implícito de coabitação de vários níveis de divindade. Ao nível das famílias moçambicanas, por exemplo, os antepassados têm um estatuto equivalente a deus porque é a eles que as pessoas confessam os seus problemas e pedem mais saúde, sorte e fartura.

filha. Muitas vezes Farida sentiu desejo de lhe tratar por mãe. Mas ela não aceitou. (TS: 81)

Nesta passagem está evidente a ideia de que a miscigenação linguística não é produto do acaso, pois resulta de uma relação multicultural que data desde a convivência com outros povos, sobretudo, os portugueses e asiáticos que o romance aponta em várias etapas. Esta convivência multicultural surge como manifestação pedagógica do amor fraterno, por meio do qual se aprenderam as primeiras letras do afecto, do conhecimento e da ciência.

Por outro lado, a abordagem do amor ocorre em núcleos diegéticos denotando certa aversão em relação às práticas normais da sociedade. Deste modo, o amor tem um efeito de luta contra os problemas obsessivos da guerra e da seca. Em *Chuva Braba*, Mané Quim usou a sua relação com Escolástica e com a terra como motivos bastantes para rejeitar o seu desterro para o Brasil. Em *Terra Sonâmbula*, as sucessivas relações de Kindzu com Farida, com Carolinda, mulher do administrador, bem assim com Jotinha, prostituta e amante contingente de Quintino, para além de denotar excessiva infidelidade, pode ser interpretado como metáfora de deploração das condições humanas, a perda da razão e dos valores morais. Vejamos como, por exemplo, acontece no episódio que liga Kindzu a uma mulher que representa os malefícios da prostituição, em «No campo da morte»:

Dentro não se via um palmo. O espaço era estreitinho, nem sequer nos podíamos deitar completos. Devíamos dormir meio entrançados uns nos outros. Mas sempre era melhor que um buraco ao céu livre. Quintino ainda se sentava e já dormia. Carolinda e Jotinha foram quase instantâneas no pegar dos sonos. Ainda fiquei semidesperto, num ajeitar de descanso, trazendo a alma para dentro do corpo. Já perdia a noção do mundo quando senti um braço me tocando o peito. Me parece accidental. Em tal escuridão nem podia ver de quem era o braço. Devia ser de Quintino com o descuido da bebida. Mas levantou a camisa e foi caminhando para o sul de mim. Era uma mão de mulher. Com certeza era Carolinda que desejava repetir namoro. Ainda pensei travar aquele braço que me prosseguia para além do umbigo. Porém, me deixei parado, fosse dormido era

sono solto. A mão deslizou no escuro e me pegou bem no centro, disposta a brincar no escuro. (TS: 202-203)

Todo este quadro episódico mostra até que ponto a guerra constituiu um espaço negativo do ponto de vista de degradação de valores éticos e morais em Moçambique. Neste relato, podemos encontrar manifestações em que, implicitamente, o autor critica a falta de condições de habitabilidade e privacidade por parte dos refugiados de guerra nos centros de concentração.

Segundo Georg Lukács, uma das características peculiares do romance centra-se na manifestação da sua «virilidade amadurecida» em que «o carácter fechado do seu mundo é, no plano objectivo, imperfeição, e no plano subjectivo do vivido, resignação» (Lukács, 1989?: 79). Na esteira deste pensamento, temos exemplos evidentes do comportamento e da acção das personagens no romance de Mia Couto. A dramatização da partilha de um mesmo espaço para dormirem quatro pessoas, onde «não se via um palmo», como testemunha Kindzu, revela a força enérgica que o romance possui de erigir realidades ficcionais em prol da narrativa e da crítica.

Outro elemento que é sobejamente criticado nesta passagem é a ausência de luz. As acções de Jotinha poderiam não ter acontecido se o local onde os quatro se encontravam a dormir estivesse devidamente iluminado. A escuridão encorajou, de certa forma, a atitude da prostituta. Apesar de Kindzu mostrar ser uma personagem de consciência apurada e educada foi, de alguma forma, contrariado por Jotinha que funciona na narrativa como figura diabólica da sociedade. Essa sua perícia na prostituição é manifestada, sobretudo, pela forma como ela consegue tactear Kindzu em plena escuridão, pois fê-lo com o único propósito de obter correspondência imediata. E, como era de esperar, Kindzu, na sua qualidade de narrador homodiegético, testemunha os acontecimentos diegéticos: «senti um braço me tocando o peito». Ora, esta revelação faz-nos concordar com a tese defendida por Georg Lukács segundo a qual o «tacto e gosto» pertencem à esfera da vida. Ou seja, são categorias que adquirem no romance uma importância primordial: «a subjectividade consegue conservar o seu equilíbrio, fixa-se como objectividade épica normativa» (Lukács, 1989?: 82).

Nos diferentes episódios deste romance, Mia Couto usa deliberadamente a terra e a guerra como metáfora da imaginação para dar um sentido de cárcere e liberdade e toma o amor como imagem compensatória para preencher a ausência de valores morais criada pelos massacres, destruições e fome provocados pela guerra, cujos «cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingénuo entusiasmo dos namorados» (TS: 218).

O protagonista de *Terra Sonâmbula* dramatiza o seu amor com Farida, satirizando uma relação de interesses que não têm que ver com os sentimentos e emoções das personagens, mas com a necessidade de contornar a atmosfera do medo, e as contingências de quase reclusão em que se encontram mergulhadas. Deste modo, o amor surge como um lugar de refúgio, como espaço de distração, onde se busca a paz, liberdade e esperança, «arrulhando com peito de pombo, em feliz ilusão de imortalidade» (TS: 167). O encontro entre Kindzu e Farida, as conversas que estabeleciam, os mimos que trocavam, os delírios que caracterizavam o seu quotidiano lembram registos importantes da vida, como afirma a personagem-narradora: «Os relatos de Farida me faziam entrar no passado dela como se eu fosse natural desse seu tempo. Minha companheira perdia a noção do mundo enquanto duravam suas recordações» (TS: 102). A aparente manifestação da paz espiritual encontra-se simbolizada na forma como Farida se entrega à sensualidade: «arrulhando com peito», à maneira do pombo.

Este facto, se bem que pareça elementar pela sua natureza, indica que o lirismo constrói por si só um mundo essencialmente subjectivo no qual se «eterniza a unidade da natureza e da alma, seja a sua dualidade igualmente significativa, a solidão necessária e aceite da alma», se quisermos adoptar a concepção de Georg Lukács (1989?: 69). Com efeito, e para interpretar esta forma de ser das personagens, a sua incursão lírica corresponderá, naturalmente, à sua mais profunda interioridade em consonância com as circunstâncias da vida na história romanesca.

Para contrariar esse universo da paz, e como consequência do amor que se estabelece entre Kindzu e Farida e do manifesto desalento dos dois em relação aos acontecimentos e ao seu estado de vida, eles vivem um ambiente de pânico, instabilidade e desconfiança, um misto de contrastes permanentes que a



natureza proporciona no local onde se encontram abrigados: luz e escuridão, vento forte e vento ameno, esperança e desespero, medo e coragem. Vejamos, por exemplo, o modo pelo qual o ambiente e a natureza se impõem como elementos importantes no lirismo e na vida das personagens:

Lá fora, o mar esturdilhava, lançando espumas. O vento soprava com mais raiva, as ondas começavam a varrer tudo, sem respeito. Mesmo ali no guardado da nossa sala, a água jorrava. Nem parecíamos notar. O mundo esvanecia e o mar já não importava. As mãos molhadas de Farida desataram as vestes, os dedos dela pareciam eram de água. Ela se deitou derramada no chão de ferro. Nos colámos em gestos de afogado. As vagas ondeavam nossos corpos, indo e vindo. Os dois éramos já só um, emergindo como uma ilha num imenso nada. (TS: 107-108)

Nota-se, nesta transcrição, o uso muito elaborado de imaginação visando caracterizar o ambiente do local onde as duas personagens se encontravam envolvidas, «emergindo como uma ilha num imenso nada», à procura da transitoriedade dos acontecimentos que os abalavam nessa constante busca de afastamento do mundo da guerra. A expressão «num imenso nada» cria no enredo uma ideia clara de futilidade da vida, preenchida por espaços vazios, cheios de pobreza e indecisão, no qual os dois se colam em jeito de solidariedade, cada um procurando buscar socorro no outro e nele próprio.

A comutação do «eu»<sup>133</sup> por «nós» enriquece a ideia de sentimentos colectivizados que, aliás, foram tão abrangentes, como substantivamente intensos e profundos. Essa colectivização costura, na narrativa, uma imagem de fusão erótica dos corpos, significa amor ao próximo na perspectiva de atravessar o leito criado pelos dedos liricamente liquificados, no interior do qual as almas se afogam num ritmo harmónico e cadenciado. Veja-se como o jogo de linguagem ajuda a criar imagens de movimento estético na narrativa, associando a palavra à

---

<sup>133</sup> Segundo Roland Barthes (2006: 33), a subjectividade expressa por «eu» é convocada na narrativa como «testemunha» em contraponto com o «ele» que desempenha o papel de «actor». Portanto, o «eu» é concebido como «convenção-tipo» do romance para assinalar e realizar o facto romanesco.

imaginação, em expressões como «corpos, indo e vido». Este movimento traz para o leitor a ideia de flutuação em oposição ao afogamento, uma ideia de esperança e de sonho profundos. O afogamento, por seu turno, remete-nos para a ideia defendida pelo filósofo Gaston Bachelard: «a água já não é uma substância que se bebe; é uma substância que bebe» (Bachelard, 2002: 57). Na lógica deste pensamento, as metáforas que a água cria são interessantes e profundas, visto que nos ajudam a interpretar o estado de espírito das personagens, simbolizando o seu abandono, a sua entrega total, bem como o desfalecimento das almas. Gira à volta desta construção um riquíssimo animismo que decorre da transferência de sensações e sentimentos humanos para seres inanimados e uma personificação enriquecedora do modo lírico na narrativa.

Deste modo, Mia Couto alteia uma imagem verbal do navio naufragado, no interior do qual se encontra refugiada Farida, na companhia de Kindzu. O navio transformou-se numa verdadeira albergaria das emoções, do «eu», onde Kindzu se «deliciava naquele fingimento que punha nela [Farida]» (TS: 105). O acidente do navio no alto mar metaforiza a intervenção do destino para dar sequência misteriosa à narrativa, assim como para revitalizar a metáfora do amor.

A solidariedade e a partilha de sofrimento são marcadas pela união das personagens: «Nos colámos em gestos de afogado», o que aumenta o estado da indiferença e conformismo, uma atitude de quase ausência de meios para debelar as dificuldades: «Nem parecíamos notar», apesar da precariedade das condições de que dispunham para a vida naquele momento.

O espaço que o navio ocupa na memória do autor assemelha-se a um ninho, uma casa cuja representação metaforiza aquilo que Gaston Bachelard considera que permite evocar misteriosas «luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança» (Bachelard, 1998: 25). Face a isso, o narrador-personagem, Kindzu, descreve esse lugar com emoção e tristeza, associando um conjunto de valores produzidos pela memória e a imaginação, como que manifestação efectiva de «união da lembrança com a imagem», se quisermos retomar Gaston Bachelard (1998: 25).

O romancista Mia Couto denota, desta maneira, uma capacidade de imaginação inventiva, e um nível de produção semântico-pragmática que comove

a psicologia humana, pela forma como os materiais linguísticos são propositadamente seleccionados e usados na produção da intencionalidade da história. Na verdade, e tendo em conta os ensinamentos da linguística do texto, o processo de intencionalização envolve mecanismos de linguagem por meio dos quais se representam, textualmente, as referências do significado, constituindo, desta forma, a estrutura semântica da narrativa.

O navio, local que representa uma ruptura entre o passado e o presente, entre a imagem da terra e a imagem do devaneio pelo mar, pelo nada, pela constante busca de paz e liberdade espiritual, tornou-se, realmente, um símbolo da desintegração psicológica de Farida. Só depois, quando o amor lhe bate «à escotilha» (TS: 106) do navio, procurou reinventar o passado que nunca tinha tido e integrar-se no breve presente em que o amor temporaliza. O mundo que envolve as personagens sofre uma fragmentação e redução considerável, circunscrevendo-se apenas num perímetro inusitado, dentro do qual «não valia a pena acender briga» (TS: 103) por ser um espaço minúsculo e inapropriado.

Entretanto, o espaço de amor que se cria entre os dois faz Kindzu esquecer-se do seu motivo primordial: «ser naparama, um guerreiro de justiça» (TS: 106). Reconhecendo a força que a relação exercia sobre os dois, o protagonista declara estar a nutrir uma paixão envolvente:

Farida me roubava coragem do caminho, me roubava força de decidir. Cada dia que passava, meu coração semelhava mais e mais aquele barco. Eu estava parado naquela mulher, como os ferros preguicentos do barco estavam cravados no banco de areia. (TS: 106)

Este sistema de relações que causam a petrificação do coração de Kindzu na alma de Farida, bem como a irredutibilidade do espaço da manifestação das emoções constroem uma coerente rede temática, que põe em harmonia duas extremidades antagónicas: o amor e o sofrimento. Sofrimento pela ausência de paz, uma situação que perseguia todos os dias Kindzu «enquanto procurava um ninho para dormir» (TS: 101). Através da sua imaginação, o autor torna-nos sensíveis ao tipo de lugar («ninho») que foi tido em conta – por muitas pessoas singulares e famílias inteiras – como espaço de refúgio durante o conflito armado.

Nestes termos, Mia Couto usa, nesta sua leitura, um substantivo que nos remete às origens rudimentares da vida, para onde, quer queiramos quer não, somos chamados ao descanso, ainda que seja fictício: «o bem-estar devolve-nos à primitividade do refúgio» (Bachelard, 1998: 104). A concepção do «ninho» como espaço de conforto foi amplamente tratada por Gaston Bachelard, que o caracteriza como «esconderijo da vida alada» onde habita a «erva do sonho» (Bachelard, 1998: 106-107), ou melhor: «O ninho, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. Da imagem do ninho à imagem da casa, vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da simplicidade» (Bachelard, 1998: 110).

Ainda que o filósofo denote algum pragmatismo na interpretação do espaço físico, a realidade vivida pelas personagens em *Terra Sonâmbula* é atinente a uma pura metalepse cósmica, simbolizada pelos termos «quarto», «convés» e «escotilha», com os quais o romancista descreve o espectro da solidão a que as personagens estavam expostas no navio. Ou seja, o escritor de *Terra Sonâmbula* tem uma concepção dicotômica da imagem do conforto. A partir daquela realidade de sofrimento, sonha com uma casa real, onde virtualmente ele e Farida poderiam habitar, ou ter habitado algum dia, mas onde as circunstâncias os impedem de morar naquele preciso momento. E, assim, o navio surge como o ninho da sua vida, alternativa indefensável ao seu dispor, pese embora represente um espaço cujas condições emanam do sonho que os faz adivinhar o futuro.

Na verdade, seguindo a história de Farida, poder-se-á compreender a intenção do narrador ao evocar os aspectos culturais e antropológicos da vida. A intensidade emocional surge como a única maneira de reencontrar, alternativamente, a vida, mas sobretudo para conferir um atributo dramático ao romance. Nesse ponto de vista, por exemplo, essa constante busca de alternativas e meios de sobrevivência, que o acolhimento que Farida tinha em casa do casal português, acabou se tornando em «uma mistura de nojo e receio» (TS: 81), ao ser perseguida – para piorar o seu infortúnio – por Romão Pinto.

Farida era uma menina inexperiente<sup>134</sup>. Portanto, não sabia realizar qualquer tipo de amor físico como desejava o português.

A densidade erótica desta história provém do uso do espaço e da imaginação como elementos de caracterização, e como lugar de arremesso e da manifestação física do amor, envolvendo uma personagem inocente e inexperiente. Por esta razão, «[...] os sonhos de Farida se encheram de gritos, suores fundos» (TS: 79).

Embora não esteja dividido em partes, o episódio intitulado «A Filha do Céu» reparte a história de Farida em três momentos fundamentais: um caracterizado pela infância-turbulenta, pelo desaparecimento da sua irmã e pelo momento que se seguiu, em que juntamente com a mãe, foram habitar na floresta, num autêntico estágio de isolamento familiar, adoptando uma vida selvagem como respeito às tradições. Durante este período, Farida ficou privada de contemplar o mundo da mesma maneira que as outras crianças da sua idade.

No primeiro momento do episódio, identificam-se as causas e descrevem-se as consequências da ausência de amor maternal e de paz. A ausência de amor, os problemas de natureza social e supersticiosa que envolveram a família de Farida foram as causas primordiais da sua vida quase selvagem – social, psicológica, material e física. Esta situação foi-lhe imposta pela conjuntura da guerra. Em contrapartida, Farida refugiou-se no medo e nas circunstâncias inéditas da vida. Essa realidade surge como protótipo do sofrimento, abandono e orfandade a que muitas crianças foram votadas durante o conflito armado, cujas consequências sociais ainda hoje se reflectem.

---

<sup>134</sup> No seu artigo intitulado «Considerações sobre as Personagens de Ficção e seus Modelos», Manuel Lopes defende que «as experiências são raízes vivas que alimentam o nosso mundo interior. São pés fincados em chão seguro, unhas cravadas na carne da vida vivida» (Lopes, 1973: 3). O autor de *Chuva Braba* referia-se, sobretudo, à necessidade de considerar as personagens como seres livres, criativos e com capacidade de pensar e agir em conformidade com as condições proporcionadas pelo espaço da intriga. Podemos entender esta citação como contraponto da situação real criada pelo universo social em que Farida se encontrava. Ela vive duas situações óbvias e reais: o primeiro aspecto tem que ver com o facto de ser uma menina de menor idade, o segundo relaciona-se com os problemas de índole social e tradicional que não lhe permitiam desenvolver qualquer tipo de iniciativa criadora no campo da vida.

O segundo momento é aquele em que as circunstâncias míticas e tradicionais a obrigam a separar-se da mãe devido ao seu inexplicável desaparecimento, pois: «De madrugada, quando despertou, já a mãe ali não estava» (TS: 80).

O último momento relaciona-se com a fase em que Farida passou a suportar a vida quase-sozinha, sem o calor da mãe e da família. Neste período, surge-lhe uma segunda família, não necessariamente biológica: o casal dos portugueses. Foi o período em que Farida, por ónus de Romão Pinto, quebra a virgindade, contraindo uma gravidez que resultou no nascimento do seu único filho, Gaspar.

Em «Mãos sonhando mulheres», o conceito de amor adquire outra feição narrativa. Para as personagens, a mulher constitui uma constante ironia da vida, um contraste de paixões que comovem o homem em situação de devaneio e desespero. E neste caso, as personagens mais experimentadas da história de Mia Couto defendem que «Mulheres é bom quando não há amor». Tuahir, uma das personagens mais experimentadas do romance, afirma seguidamente que «o amor é esquivadiço» (TS: 135), sobretudo quando emerge de uma situação de desconforto, na medida em que o poder da dor pode ser temporariamente amenizado, embora não totalmente desvanecido. O efeito humorístico produzido pela linguagem irónica abre espaço para o engrandecimento da crítica na leitura do texto literário.

À medida que a narrativa vai evoluindo, surgem cada vez mais situações em que as personagens experimentam as mais intensas emoções. Porém, a narrativa prossegue na sua forma serena e despreocupada, colocando, no entanto, sempre o acento tónico nos problemas conjunturais de natureza político-ideológica que se abatem sobre o país. O episódio intercalado no romance coutista está carregado de uma mensagem que nos faz perceber o estado de espírito em que Muidinga estava envolto, «embrulhado numa capulana [...] de olhos abertos em sincero sonho» (TS: 135). Para além da situação da chuva que se abatia sobre um «corpo sem-abrigo», exposto ao frio e sem possibilidade de «fazer uma fogueira, [pois] a lenha toda está molhada» (TS: 135), o miúdo vive um sentimento de ilusões prematuras como reflexo das leituras que vinha fazendo

das histórias de Kindzu: «– *Te falta é uma mulher, [...] Estiveste a ler sobre essa mulher, a tal Farida. Devia ser bonita, a gaja*» (TS: 135). Muidinga experimentava as emoções de uma verdadeira ambivalência da vida, caracterizada por uma realidade asinina que o apoquentava e, ao mesmo tempo, por uma sensação de nostalgia, de falta do afecto, acompanhamento social que o atraía irreflectidamente à tentação do encantamento.

Muidinga era ainda inocente de tudo o que se passava com ele. Mas a sua inocuidade não evitou que ele sofresse as alucinações próprias de um jovem, que emerge na vida sob todos os riscos e tentações de felicidade efémera, que somente serve para abrir a porta da inocência. Com efeito, Tuahir aproveitou essa inocência para dar as lições mais elementares de amor enquanto símbolo de amizade, amor sem compromisso porque na sua óptica «Vale a pena uma puta» (TS: 135) porque apenas esvazia o «bolso, não o peito» (TS: 135). Tuahir afirma isso numa clara alusão ao facto de que as condições em tempo de guerra não permitem compromissos, nem a constituição de amor sério que conduza à formação de família. Em tempo de sofrimento, como foi o caso da guerra, o pensamento das pessoas é imediatista, é, muitas vezes, guiado por interesses que produzem resultados eminentemente compensatórios.

Para convencer Muidinga, o velho Tuahir lembrou-se dos seus afectuosos sonhos com Jorogina, mulher que «merecera sua eterna promessa» (TS: 135). Só que, para Tuahir, o momento de felicidade foi fátuo, na medida em que se caracterizava por interesses materiais, pois Jorogina estava metida em «biscate» (TS: 135). Desta feita, Tuahir revela uma tipologia de amor que não se subscreve aos padrões afectivos que envolvem as emoções e sentimentos, mas que se imiscui nos interstícios de busca de meios de sobrevivência.

Por essa razão, o velho faz a encenação de um jogo lascivo de que Muidinga era inexperiente. Na verdade, apesar de ter aversão às mulheres, Muidinga é submetido a uma espécie de pedagogia do sexo para a «valorização do imaginário feminino»<sup>135</sup>, num romance onde se mostra peculiarmente inevitável

---

<sup>135</sup> Apropriámo-nos da expressão usada por Delfim Leão (2009: 75), em «Amor e Amizade no Satyricon de Petrónio», por julgá-la a mais adequada e por se enquadrar perfeitamente na acção das personagens, Muidinga e Tuahir, em *Terra Sonâmbula*.

o recurso a todos os meios de sobrevivência. Essa encenação redonda na forma como Tuahir procura levar Muidinga a entender os factores que fazem com que os homens tenham sucesso nas suas incursões amorosas: «Essa nem tem tatuagem, pele dela é lisa como um homem» (TS: 136). Portanto, a tatuagem surge como factor catalisador erótico em determinadas culturas do território moçambicano. Nesse tipo de culturas, o aspecto identitário é caracterizado pela interpretação dos traços corporais do indivíduo, evocando uma série de imagens que se desenham na superfície da pele, assumindo determinado significado.

Ao insinuar a erotização da tatuagem, Mia Couto chama-nos a atenção para a necessidade de sabermos encarar a importância que essa simbologia cultural desempenha como estereótipo identitário, tanto de indivíduos singulares, como de tribos e etnias diversas. A par da função enriquecedora da beleza feminina que a tatuagem<sup>136</sup> ostenta – no contexto erótico – ela é sedutora, permite que a sensualidade ganhe maior expressão através do contacto entre o homem e a mulher.

Enquanto em *Terra Sonâmbula* o traço feminino é visível apenas em personagens do sexo feminino, já em *Chuva Braba*, a feminilidade é uma característica atribuída às mulheres, à terra e à personagem principal, Mané Quim. O seu modo de andar, de olhar e observar o ambiente, a forma de se relacionar com os animais denunciam uma atitude feminina. Vejamos como ele, fácil e naturalmente, se liga à terra no seu sentido mais lato, através da contemplação atenta dos elementos da natureza:

---

<sup>136</sup> Ao evocar o fenómeno da tatuagem como prática que não é propriamente tabu, mas sim costume das sociedades moçambicanas, Mia Couto revela ser conhecedor da cultura, hábitos e costumes nacionais. A investigação que Henri Junod fez sobre *Usos e Costumes dos Bantu* mostra claramente que a tatuagem adquiriu várias funções desde a sua génese. Inicialmente, no sul de Moçambique, por exemplo, ela foi concebida como estereótipo identitário dos povos chopes. É por isso que «quando os Ngoni do século XIX chegaram, submeteram-se a este costume [...] para dissimular a sua nacionalidade zulo». Porém, Junod reconhece, igualmente, a função que a tatuagem ganhou no campo da beleza e no domínio erótico. Quando uma rapariga regressa do ritual de tatuagem é recebida em euforia pelo rapaz, seu namorado, pronunciando as seguintes palavras: «É bonito tatuares-te, doutro modo, o teu ventre parecia o ventre dum peixe ou dum Branco!» (cf. Junod, 1996a: 172).



Passado o momento difícil, arredado o perigo e a confusão – e porque não deixou de haver sol no céu e cisco na terra, borboletas voando ao alcance dos bicos e lagartinhos suspensos nas folhas tenras das plantações rasteiras e besouros entre pedras, enfim uma fiada de tentações fortes que se oferecem de todos os lados aos imperativos mais instantes – à gula da bicharada miúda da casa –, de novo a vida volta, esquecida, à normalidade embora os coraçãozinhos batam ainda por uns instantes, descompassadamente... (CB: 21)

Mané Quim é uma personagem que integra interiormente todos estes elementos, transmitindo na narrativa imagens claras de felicidade e de luta constante na sua subjectiva busca de meios para encarar os desafios do quotidiano. Portanto, Mané Quim insere-se facilmente no mundo feminino, ora como simples contemplador do ambiente e dos momentos da vida, ora reivindicando posição de chefia. Reparemos, por exemplo, na relação afectiva e de confiança que granjeara junto da mãe, Nha Joja, assumindo-se como herdeiro primordial dos bens do pai, embora não fosse o filho mais velho:

Jack não disfarçava o seu desespero e o desgosto por verificar a preferência que a mãe tinha por Mané Quim. Tal preferência levava Mané Quim, com o tempo, a desfrutar uma posição de chefia no seio da família que lhe faria o brio de irmão mais velho. (CB: 30)

O seu carácter feminino é transferido para a sua relação com os animais, atingindo expressão bastante significativa quando ele observa a cabra «com entendimento», o que dá a perceber que, na verdade, «Compreendia melhor os bichos que os homens» (CB: 22). O seu gosto pela natureza, pelas pessoas e, particularmente pelas mulheres constitui para esta personagem uma atitude peculiar que enriquece a semântica lírica do romance de Manuel Lopes.

Analogicamente, o recurso ao discurso erótico como meio de enriquecimento da narrativa torna-se uma estratégia utilizada por Mia Couto para explorar o lado imaginário do romance, recorrendo a dois elementos do discurso lírico que julgamos fundamental evocar. Por um lado, o papel revitalizador que o dinamismo das personagens acrescenta à efabulação lasciva e às acções que

dão corpo à narrativa; e, por outro, o seu enquadramento na realidade que reifica a história, satirizando, de alguma forma, o recrudescimento das acções que tornam a vida cerceada pelo sofrimento.

Com efeito, parece ser esta uma das características essenciais a ter em conta ao analisarmos o romance de Mia Couto, enquanto escritor que usa a língua como instrumento não só de comunicação e de reivindicação social mas, sobretudo, como suporte fundamental do lirismo e da cultura. As canções e as danças são uma manifestação importante da lírica enquanto categoria acrónica, por um lado, e do romance enquanto categoria histórica e sociocultural, por outro. Por isso, guiados por esse factor importante da narrativa, Tuahir e Muidinga, encontrando-se sob um canhoeiro, manifestaram uma alegria transitória, pois «Sem compreenderem o motivo eles cantaram em desafio. Depois dançaram, batucando nas latas» (TS: 137).

Com esta forma de explicar os acontecimentos, Mia Couto chama-nos à imaginação, ao reconhecimento implícito da cultura, ao pensamento criativo que nos permite encarar com a necessária consciência o valor e o alcance da acção crítica da narrativa. Ele estrutura de forma empenhada a sua relação com o povo, com o meio ambiente e com as manifestações culturais, hábitos e costumes que só a literatura é capaz de enriquecer e valorizar.

Analogicamente, a erotização da narrativa ocorre igualmente em *Chuva Braba* com estilos e métodos diversificados. Alguns dos métodos e estilos já tivemos a ocasião de apontar nos parágrafos anteriores. Mas há que salientar o recurso à estética da natureza enriquecida pela sua grandeza e pela sua diversidade, o que reforça a orgânica dos enunciados líricos. Por exemplo, a ressemantização do fenómeno de procriação em que as bananeiras estão claramente envolvidas, servindo de modelo a Escolástica, assim como a sua entrega airoosamente voluntária a Mané Quim, criam imagens rendosas e interessantes na lírica romanesca:

Nessa altura a bananeira renovou os guinchos de dor, no seu estertor de parturiente. «Foi para isso que as bananeiras vieram ao mundo; parir filhos», pensou Escolástica. As mulheres também. Nenhum obstáculo, nem as más-línguas, nem o medo das consequências, nem mesmo a vara de marmelo

poderiam estorvar. Uma ansiosa opressão e uma calma determinação, quase uma fatalidade, desceram a sua carne e o seu sangue. E todo o corpo lhe vibrou como corda retesada que dedos do destino tangessem. (CB: 50)

Está indubitavelmente expresso que as emoções dominam o mundo erótico e colocam as personagens em desafios constantes, que ninguém pode superar, pois «nenhum obstáculo», e «nem mesmo a vara de marmelo» se podem interpor ao desejo que move os interesses interiores das personagens.

As imagens que as bananeiras reproduzem nesta narrativa remetem-nos ao convívio permanente do homem com a terra e com o ciclo da vida das plantas, e lembram-nos também a precariedade da morte e a constante vitória da regeneração cósmica da vida. A partir desta realidade, Escolástica ganha certa consciência do ciclo reprodutivo da mulher, o que lhe chama a atenção para o que a vida poderá vir a ser com Mané Quim. Essa relação sensual é reforçada pela forma como o próprio Mané Quim demonstra a sua ingenuidade, a sua ansiedade, marcadas principalmente pela ritualidade no acasalamento, como que uma «fatalidade», uma «ansiosa opressão», que evoluem no processo da perseguição e no acto da entrega voluntária e religiosamente inconsciente de Escolástica.

Tanto a escrita de Manuel Lopes como a de Mia Couto não se limitam ao protagonismo individualista da crítica social, pelo contrário, mostram, como em circunstâncias de angústia e desolação, as personagens inventam motivos de socialização, de disfarce emocional como estratégia de luta contra o abismo. Inventar alegria e sorriso é a única forma de reconstruir a esperança, pois como sustenta a personagem de *Terra Sonâmbula*, «se rir muito alto você afasta os maus espíritos», ou seja, «rindo, as alegrias acontecem» (TS: 137). Apesar de o riso se projectar como metáfora de alegria, de satisfação e de amor, no romance ganha outra conotação importante para a personagem Tuahir. Ele surge como uma força misteriosa com a qual se expulsam os espíritos demoníacos. Assim, fica claro que o romancista fornece, através da insinuação e análise das manifestações sensuais, alguns matizes terapêuticos visando vencer o medo e revivificar a paz e a liberdade. Na voz da personagem Tuahir, mesmo que a vida seja difícil, é preciso reificar espaços de imaginação de acordo com os fundamentos da paz, onde as pessoas possam conviver, trabalhar, contar

histórias e lembrar o passado sem ressentimentos e inibições. Uma dessas estratégias consiste no recurso à leitura como fonte documental da memória para reviver o passado histórico e transformá-lo em fonte de inspiração para o futuro:

- *Sabe, miúdo, o que vamos fazer? Você me vai ler mais desses escritos.*
- *Mas ler agora, com esse escuro?*
- *Acendes o fogo lá fora.*
- *Mas, com a chuva, a lenha toda se molhou.*
- *Então vamos acender o fogo dentro do machimbombo. Juntamos coisas de arder lá mesmo.*
- *Podemos, tio? Não há problema?*
- *Problema é deixar este escuro entrar na cabeça da gente. Não podemos dançar nem rir. Então vamos para dentro desses cadernos. Lá podemos cantar, divertir.* (TS: 138)

Este diálogo é feito ocasionalmente pelas personagens num contexto em que poderiam dedicar atenção especial à ambiência quotidiana das convulsões sociais, agravadas pela ausência de informação exacta sobre a vida, sobre a história real da guerra e do estado de segurança das pessoas. As personagens intuem, no seu imaginário empírico, que a terapia para a ignorância é essencialmente a leitura que, apesar de ser feita em condições indigentes por causa da falta de luz, permite, porém, evitar «deixar este escuro entrar na cabeça da gente», presumindo-se que a falta de informação signifique ausência do poder, da liberdade, de inspiração para «dançar» e «divertir». A utilização de expressões que descrevem a paisagem exterior, como «esse escuro», «lá fora», «a lenha toda se molhou» e «dentro do machimbombo» reforça a expressividade lírica da narrativa, na medida em que configura o estado de alma das personagens; um estado de alma de melancolia, desespero, ausência de alternativas, o que as remete ao sofrimento perene. Cada aspecto destas descrições simboliza uma determinada situação de angústia das personagens. Por conseguinte, elas lamentam o facto de haver falta de luz o que surge como factor inibidor das possibilidades da leitura dos apontamentos de Kindzu, meio pelo qual as

personagens poderiam obter informações relativas à situação da guerra e do futuro do país. Para agravar a situação, são incapazes de fazer uma fogueira porque a lenha está molhada, e «lá fora» está uma noite chuvosa. Por essa razão, optam por fazer a fogueira dentro do autocarro, seu único e privilegiado espaço de abrigo naquele momento. Todas estas situações jogam um papel importante para a manifestação do estado de alma angustiada das personagens.

As personagens vivem, no seu quotidiano, uma realidade que as condena, que lhes bloqueia inclusive a coexistência, habituando-se, simplesmente, ao sofrimento, ao desespero e à morte, como se isso fosse o único destino divino. Comentando o pensamento de Buchner relativo ao fenómeno da «morte» e da «imortalidade» humanas, Maria Teresa Schiappa de Azevedo (2009: 45) diz o seguinte: «É eros [...] o instinto que permite ao homem superar a sua não-transcendência inicial e encontrar, no plano divino, a partilha da sabedoria e imortalidade a que a alma aspira». Esta noção de eros, evocámo-la sob o pretexto de que as personagens em *Terra Sonâmbula* evoluem num mundo onde se vivem simultaneamente situações caracterizadas pelos contrastes entre necessidade e plenitude, ignorância e saber (humano e divino), vida e morte, factores que constituem a realidade quotidiana das personagens romanescas.

De algum modo, o problema do amor, da existência do espírito de afectividade é algo que está latente tanto no romance de Mia Couto, como no de Manuel Lopes. Nos dois casos, os romancistas anunciam, de diversas formas, a nupcialidade dos homens com a terra. Uma comunhão que representa a partilha de identidades entre os homens. Porém, esta partilha notabiliza-se de forma bastante crítica no romance coutista, pela sua passividade e sonambulismo, revelando ausência de acção que vise restaurar a paz. Parece ser nestas circunstâncias que o romance atribui maior relevância ao título, *Terra Sonâmbula*. Por seu turno, Manuel Lopes faz uma leitura de certa esperança, quando concebe o carácter «brabo» da chuva, se bem que reconheça que, de alguma forma, é transitória.

Aguiar e Silva (2007: 584) refere-se à natureza da «paisagem íntima do eu lírico» que a narrativa constitui, não para apresentar os factos e realidades que compõem o universo exterior do romance, mas, pelo contrário, para torná-los

cada vez menos objectivos, reflectindo-se na angústia e na aparente festividade das personagens. Quer dizer, os aspectos enriquecedores da escrita lírica caracterizam-se pela sua diversidade e oposição.

Nos dois romances em estudo, pode-se notar a ocorrência de jogos de contrastes entre os elementos: chuva/seca, guerra/paz, tristeza/alegria, luz/escuridão, terra/mar, água/fogo/terra<sup>137</sup>. Estes contrastes registam a ocorrência de imagens importantes que nas duas obras desempenham papéis simbólicos vários, ligando as sociedades à natureza e à vida. António Cândido Franco, que escreveu um importante ensaio sobre «o imaginário cabo-verdiano», baseando-se na «mitologia telúrico-marítima» da obra de Manuel Lopes, considera que as personagens são «incapazes de aceitarem a instabilidade do mar ou da viagem» (Franco, 1996: 55). O ensaísta fala concretamente da situação ontológica da personagem Mané Quim, que apesar de lhe serem prometidas melhores condições de vida fora de Cabo Verde, recusa-se a abandonar a sua terra, mostrando uma atitude contrária à viagem e ao mar. Quer dizer, para Mané Quim, a ideologia de fincar o pé no chão surge como mecanismo de enraizamento e construção da nação. É a mesma concepção que gira em torno da personagem Kindzu, em *Terra Sonâmbula*, visto que o seu movimento está limitado ao seu país, recusando-se a emigrar para outras terras, apesar da intensidade da guerra.

O amor à terra nas duas personagens é bastante significativo. Por exemplo, como diz António Cândido Franco, o imaginário simbólico de Quim configura uma expressão importante do ponto de vista da sua relação com a terra, com os elementos da natureza: a orgânica de Mané Quim é comparada com uma árvore em que «os pés são as raízes e os pensamentos a folhagem» (Franco, 1996: 55). Esta comparação remete-nos a um imaginário intensamente simbólico que nos conecta a uma compreensão intrínseca das formas e da constituição física do cosmos. Em *Terra Sonâmbula*, a situação é similar. Kindzu carrega consigo um imaginário simbólico, procurando representar o homem moçambicano

---

<sup>137</sup> Gaston Bachelard (2002: 7) dedica atenção especial à análise das forças da natureza, tendo como pano de fundo a sequência combinatória da água, fogo e a terra, como elementos importantes na imaginação poética. Com efeito, ele refere-se ao carácter transitório da água, bem como ao facto de ser a «metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra». Na verdade, a água exerce uma força contrária ao fogo e à terra.

nas diferentes esferas da vida, mas sobretudo na sua relação com o universo social nos costumes e nas tradições. Por exemplo, a sua relação simbiótica com os elementos que constituem o universo tradicional explica como o homem moçambicano convive com os seres imaginários, como consegue transformar a esfera das ilusões e sonhos em realidades concretas que o conduzem ao destino da vida:

Lembro mais as noites. Lembro as estrelas, longínquas vizinhas que não dormiam. Lembro a lua se exibindo como medalha no decote da noite. Eu olhava o astro, suas pratas. Maldigoava minha sina: os cornos da lua sempre apontavam para cima! Meu pai me ensinava a ler as luas. (TS: 45)

Desde sempre a noite, os astros, foram encaradas como factores que estão ligados à vida e à morte, à esperança e ao desespero. A sequência e a forma do seu aparecimento sempre são ligadas a um determinado acontecimento misterioso que exige um profundo estudo, uma determinada interpretação em função do conhecimento baseado em enigmas e tradições. Quando Kindzu afirma que «os cornos da lua sempre apontavam para cima», relaciona o seu estado de sofrimento, a ausência da paz, as dificuldades de navegação por causa da bravura do mar, com algo que tem que ver com as tradições. Por isso, Kindzu corporiza o homem carregado de um simbolismo tradicional e misterioso, na base do qual se constrói o pensamento humano na sua vertente ontológica.

A noite, por exemplo, era vista por muitas famílias moçambicanas – durante a guerra dos 16 anos – como um poderoso esconderijo, pois é sobretudo nesse período que se moviam os militares durante as suas incursões. Do ponto de vista do imaginário popular, a noite foi sempre vista como a parte oculta do dia onde o homem busca os sonhos e imagina o futuro.

Por isso, a escuridão é a principal porta de acesso à maldade, à feitiçaria e à bruxaria. Portanto, Kindzu entende que há uma relação de oposição que o universo estabelece entre o dia e a noite, assim como entre a vida e a morte. Com efeito, a visão que ele tem sobre a lua que surge como «medalha no decote da noite» deixa entrever uma relação de incompatibilidade – mas de matrimónio simbólico – entre os dois elementos da natureza. É sobre essa antítese que

Kindzu busca a sua relação com a natureza, o seu amor com a terra, amplificando a retoricidade<sup>138</sup> da narrativa lírica.

Por razões análogas, poder-se-á aferir que a temática do amor nos romances de Mia Couto e Manuel Lopes intui elementos concretos que constituem importantes traços modais da paisagem lírica, visto que se preocupam mais com a narração de aspectos do mundo interior do eu lírico em consonância com os preceitos de modalização da atitude do homem.

A questão da solidão, mesmo em situação em que as pessoas estão juntas, que *Terra Sonâmbula* veicula, constitui preocupação do escritor, mas sobretudo das personagens que ele cria para representar os seus ideais. E esta solidão não é apenas dos homens em relação ao seu afastamento da terra, dos seus familiares, dos amigos e de todos, mas também é da própria terra que, muitas vezes, fica sem habitantes, porque as pessoas emigram para outras zonas supostamente seguras. A similaridade de *Terra Sonâmbula* e *Chuva Braba*, na forma como abordam a problemática do amor e da terra, ganha um enfoque que os aproxima das suas culturas, da sua maneira de ser na partilha de sentimentos. Vejamos, por exemplo, a questão que tem que ver com a crítica ao abandono a que a terra é sujeita. Isto tanto se pode notar em *Terra Sonâmbula*, como em *Chuva Braba*. Como já tivemos a ocasião de referir no tópico sobre a emigração, Cabo Verde é um país que divide o seu coração pelo mundo fora.

O que em determinados momentos as personagens fazem é uma tentativa de encarnar o medo e conviver com ele, a forma mais inteligente de «encontrar alguém com quem se possa estar sozinho», se quisermos readoptar a expressão de Ana Teresa Pereira, assumida por Rui Magalhães (1999: 25), em *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*. Com efeito, esta situação das personagens confrontadas com a inexistência de uma atmosfera própria da paz, insinua formas inusitadas do afecto, uma vez que as condições e o ambiente não permitem outra

---

<sup>138</sup> De acordo com Wellbery citado por Mannuella Luz de Oliveira Valinhas (1999: 6) a «retoricidade não se prende a regras institucionais, ela se torna a própria *condição de nossa existência: ela manifesta o carácter sem fundamento do discurso, que se ramifica infinitamente no mundo moderno*».



coisa, senão reinventar, por meio do sonho, o que não é possível manifestar na realidade.

Aliás, a fixidez e automatismo na subjectivação dos actos que ocorrem na narrativa tornam-se outra forma primordial de construir o real a partir do imaginário, do sonho e da assunção de valores virtualmente disponíveis. Citando novamente Magalhães, dir-se-ia mesmo que as acções, em *Terra Sonâmbula*, configuram uma ideia de coexistência de duas realidades numa única, uma espécie de «duplicidade do real» (Magalhães, 1999: 23), se tomarmos em consideração o dualismo de sentimentos vividos pelas personagens. Por conseguinte, o sentimento de temor e, ao mesmo tempo, a necessária vocação de manifestação do espírito de coragem e determinação, de paz e liberdade, de socialização e diversão, reforçam esse prisma múltiplo de intuição do mundo interior.

Este facto ganha maior expressão no episódio que faz a efabulação do cenário protagonizado pelo defunto português, Romão Pinto, que nessa qualidade ainda sofria de amores de uma mulata:

O português costurava as mãos no escuro dela e Salima cede num arrepio confuso.

– *Romão você me prometeu...*

– *Prometi o quê?*

– *Me levava para...*

– *Ah, levo, levo. (TS: 161)*

Rosa Maria Goulart (1997: 23) defende que a produção lírica, para além de não se manifestar apenas em forma descritiva, caracteriza-se por uma entoação vocabular que deixa entrever a subjectividade do autor em relação aos fenómenos narrativizados, assim como alguma relação de fraternidade, veiculada, textualmente, pelas «redundâncias que reiteram emoções perduráveis». Com efeito, as repetições que ocorrem no romance coutista são artefactos discursivos que revivificam os impulsos da alma com os seus discernimentos subjectivos, as suas angústias e os seus sentimentos, as suas alegrias e as suas admirações,

em que o sujeito lírico toma consciência de si próprio na sua relação consigo mesmo.

Portanto, Mia Couto enraíza-se no espírito das personagens para justificar a sua relação com o mundo interior, com os factores que caracterizam a acção objectiva do social. O diálogo das personagens, por sua natureza, enquadra-se nessa estratégia que é igualmente reforçada pela suspensão das ideias, representadas textualmente por meio dos sinais de pontuação: «– *Romão você me prometeu...* / – *Me levava para...* / – *Ah, levo, levo.*», retratando claramente o mundo de subjectividade que envolve os actores da narrativa. Neste diálogo está patente um certo registo historiográfico da vida das duas personagens. Isto é, o excerto deixa entrever uma relação anterior entre Romão Pinto e Salima, uma relação que fluiu no tempo e nos acontecimentos, tornando-se numa espécie de conto romanesco atravessado por fugazes instantes líricos.

A ideologia veiculada pelo pronunciamento de Salima tem que ver com o reconhecimento implícito do estado inócuo das personagens, a maioria das quais pertencentes ao estrato social mais baixo, vivendo comumente no campo, nas aldeias onde a segurança no tempo da guerra é ainda mais frágil. Neste ponto de situação, a saída para outras regiões, para as terras mais distantes era uma premonição constante e uma realidade a atingir. A leitura que fazemos sugere uma imagem de interpretação baseada em simbologia do real, na medida em que parece estar-se num processo de busca de identidade que ultrapassa a simples relação com o «eu», mas que, do ponto de vista pragmático, procura alcançar outras esferas de sensibilidade com enfoque no horizonte de um destino onírico de paz e tranquilidade.

Para Salima, o convite feito pelo português seria a única imagem de manifestação da liberdade em relação ao cativo a que está sujeita, ao «esconde-aonde» (TS: 161), referido pelo narrador, mesmo sabendo que tal lugar prometido não é afigurado substancialmente, não é pensado como uma existência real, mas como espaço utópico que representa mudança, uma alteridade em relação ao ambiente de tensão e medo que vivia naquele momento.

Com efeito, apesar de a narrativa coutista nos remeter a uma interpretação prática e sugerir uma visão verosímil dos acontecimentos narrados, a sua

aparente objectividade é uma mera característica do texto narrativo que, na sua essência assenta sobre os matizes do mundo virtual. Aguiar e Silva (2007: 584) afirma, em *Teoria da literatura*, que «O mundo exterior não representa para o eu lírico uma objectividade válida enquanto tal, pois constitui um elemento semântico-pragmático do texto lírico somente enquanto se projecta na interioridade do poeta». Isto quer dizer, no contexto do romance de Mia Couto, que os acontecimentos narrados procuram representar os episódios de forma alegórica, conferindo ao leitor um leque de possibilidades de aferição do conteúdo, com enfoque nos casos em que se dá maior relevância aos aspectos que comovem a alma e os sentimentos.

Como afiançamos ao longo desta análise, um aspecto paradigmático nos extractos líricos do romance de Mia Couto consiste na discursivização dos sentimentos em forma de monólogo. A manifestação de sentimentos exacerba nesta narrativa a liricização dos episódios numa sintaxe verbal reificada pela interrogativa e suspensão do pensamento:

[...] um homem em tão magra solidão não tem direito às redondas morenices? As pretas, Deus me proteja. Mas as mulatas, essas quem as concebeu? Não fomos nós, portugueses? Pois então temos direito a petiscar essas lascivas carnes. E Salima, caraças, que graça desperdiçada nas mãos desse escarumba! (TS: 160)

Exactamente por causa desse pendor lírico, o excerto anterior não se assume como um segmento integralmente narrativo. Ele recorre a outros níveis da metalinguagem do sistema literário cuja sintaxe tende a dissolver-se: «As pretas, Deus me proteja», intercalando os momentos narrativos com os blocos informativos de carácter descritivo.

A derivação da narrativa de Mia Couto, de uma sintaxe realista ao modo lírico de representação e construção de imagens redutoras do espectro da guerra, coincide com as características da poesia produzida por grandes nomes da literatura moçambicana. Os exemplos mais sonantes dessa produção satírica e reivindicativa são de José Craveirinha, Noémia de Sousa e Marcelino dos Santos, cuja linha temática radica no manifesto literário da negritude e do nacionalismo –

Mãe-Negra e Mãe África –, muito desenvolvidos nos anos cinquenta e sessenta do século XX. A expressão «As pretas, Deus me proteja» recupera essa extensa e rendosa temática escrita no contexto marcado pela tragédia social e política, criando um encadeamento situacional que nos permite adivinhar a atitude segregacionista do português Romão Pinto em relação às mulheres negras («pretas»), marginalizadas pela condição da cor da pele, em contraponto com as mulatas que eram preferenciais para a manifestação de um comportamento de pudor e prostituição.

Por outro lado, a narrativa coutista materializa uma visão crítica do luso-tropicalismo, consagrado por Gilberto Freyre que, na essência da sua obsessiva concepção, constrói uma imagem completamente racista ao advogar uma metodologia de integração de povos autóctones e de culturas diferentes da Europa num complexo contexto de civilização na base das chamadas questões de conveniência. Vejamos o que ele pensa sobre o fenómeno e esse processo:

O encontro de Portugueses com os Trópicos vem sendo quase sempre outra configuração: a de conveniência completa pelo amor. Não tem deixado de haver drama, conflito, dor, angústia, sofrimento em tais encontros. Mas raramente lhes tem faltado amor: amor de homem a mulher de cor e amor de homem a terra quente, para amortecer, dulcificar asperezas, em choques de interesses que a pura conveniência, mesmo quando mútua, dificilmente evita ou sequer amacia, nas relações entre grupos humanos, nisto parecidas com relações entre indivíduos. (Freyre, 1961:50)

Um projecto claramente ofensivo à dignidade do preto mostrava-se, porém, essencialmente importante para garantir a perpetuação da presença portuguesa nas colónias. Para isso, era fundamental esse «casamento de conveniência» entre os europeus e os Trópicos, adjectivando sociologicamente o complexo de culpa pela comunhão do homem branco com a mulher negra e do homem branco com a terra ardente (cf. *ibid.*: 51-52). É dessa simbiose, expressa pela «superação do facto biológico pelo sociológico», que resultou a mestiçagem luso-tropical insistentemente abordada pela narrativa coutista e não só. O discurso sobre o

advento do luso-tropicalismo encontrou ainda espaço privilegiado no domínio das narrativas africanas escritas em língua portuguesa desde o fim da guerra.

O romance de Mia Couto, por exemplo, reedita essa discussão filosófica defendida por Gilberto Freyre, interrogando as atitudes, os procedimentos e os aspectos de índole ideológica que presidiram à sua concepção e implementação, constituindo, na verdade, uma importante voz no domínio da poetização da narrativa moçambicana. Ou seja, em *Terra Sonâmbula*, para além das imagens desoladoras de guerra, procura-se incorporar os aspectos que têm que ver com as relações amorosas, afectivas ou desamorosas como forma de rendibilizar o modo lírico na narrativa. Essa liricização notabiliza-se pelas imagens que o texto veicula relativamente às quais a beleza da mulher ocupa um espaço de relevo, exaltado pela exposição da pele morena e pelo tropicalismo dos seus cabelos.

O episódio intitulado «Lembranças de Quintino» que, corporiza o oitavo caderno de Kindzu, possui uma estrutura revitalizadora da narrativa lírica, mas essa estrutura não é integral. Além da manifestação da sequência da sintaxe do título e da forma como as personagens interpretam os diferentes momentos da história, o enredo associa-se a um vasto leque de referências simbólicas que, tendo um enfoque marcado pelos sentimentos, consubstancia o efeito do modo lírico na estrutura narrativa.

Em «O regresso a Matimati», a relação mística do amor é mais significativa na obra de Mia Couto. O amor holístico, que se teceu entre Kindzu e Farida no navio, «dera um gosto novo de viver» (TS: 115), simbolizando o desejo permanente da convivência, uma espécie de revolta espiritual contra as privações e o isolamento. Esta revolta surte os seus efeitos quando se vislumbra um quase bem-estar, ainda que transitório, na medida em que não configura «nenhuma felicidade» (TS: 115). É, pois, compreensível que esta relação seja apenas uma deambulação ocasional cujo objectivo visava encontrar a forma mais erótica de esquecer os malefícios que levaram ao desfalecimento da terra, em relação aos quais os dois eram inocentes:

Muitas vezes me avisei do perigo desse amor. Nenhum de nós podia esperar muito: como ela eu era um passageiro esquecido da qual viagem. Mas Farida me mandava calar, dedo sorrindo sobre os lábios. Eu temia sua inocência:

ela não sabia viver. Tinha sido preparada para um outro mundo, um mundo com ordens e medidas. O país mudara, ela estava desamparada, sem ninguém a quem recorrer. Eu sentia o mesmo, mas de outra maneira. (TS: 115)

Na obra de Mia Couto interferem situações de uma narrativa composta pela mescla de visões, como tivemos a ocasião de descrever em algumas passagens desta análise. Para além da componente ideológica e quase historiográfica que o romance integra, ele é um texto indispensável para a concepção do amor, por causa da sua implicação com a dignidade humana, com a solidariedade e socialização, como se pode constatar na expressão: «eu temia sua inocência».

A concepção moralista da temática da inocência que Kindzu atribui à sua amada, Farida, surge, por um lado, como prolongamento do efeito do pecado natural que adquiriu por ter nascido num par de gémeas e, por outro, pela beleza libidinosa da sua constituição física: «cinzas, se nos olhos dela dormitavam, em brasas se acendiam» (TS: 106). Foram estes artifícios da sensualidade que originaram a sua prematura violação por Romão Pinto que «lhe perseguia, suas mãos não paravam de lhe procurar» (TS: 81), «abusando dela toda inteira» (TS: 86). Deste modo, existem na experiência literária sobre o amor, duas vertentes de análise interessantes: uma das vertentes relaciona-se com a situação em que as personagens são coagidas pelas circunstâncias da vida a manterem relações eróticas no seu mundo de ingenuidade; outra tem que ver com o momento em que essa ingenuidade se transforma numa consciência social e de revolta precoce.

O conceito de «inocência» constituiu objecto de estudo privilegiado por Jorge de Sena, amplamente abordado por Francisco Cota Fagundes, no seu magnífico ensaio intitulado *Metamorfoses do Amor: sobre a ficção breve de Jorge de Sena*. O ensaísta afirma ser «uma inversão do conceito cristão da perda da inocência pelo conhecimento carnal» (Fagundes, 1999: 174). Neste caso, na obra de Mia Couto, a inocuidade de Farida não é absoluta, uma vez que a sua relação com Romão Pinto e, depois, com Kindzu, não a inocenta, efectivamente, do conhecimento do mundo e do pecado.

Porém, as circunstâncias de temor e inocência das personagens revelam as consequências da meditação sobre as imagens da vida, a dignidade e a moral

do país: o medo, a inocuidade e, acima de tudo, a incerteza que as personagens manifestam perante o que acontece à sua volta. O espectro do amor, da dignidade e da identidade enquadram-se num esquema de imaginação, «ocorria no além-visto» (TS: 115-116), uma vez que em algumas ocasiões, as personagens eram levadas a disfarçar a realidade. Por conseguinte, como que a elaborar um discurso intervalar, Kindzu não celebra apenas o amor que descobriu em Farida, como amaldiçoa o país, descrito pelo narrador como estando desprovido de «ordens e medidas». Neste contexto situacional, a sociedade torna-se simbolicamente castrada<sup>139</sup> e inoperante, sem ideias nem argumentos para resolver esse trauma viril da ausência de sensualidade e de afecto.

A incursão que o autor faz, em «As Páginas da Terra», deixa a nu todo o efeito de castração da sociedade. Este episódio é como que o desenlace de uma tragédia, onde as personagens confessam por si só os seus pecados, cabendo a elas próprias a leitura da sentença final, como é visível nesta declaração do narrador-protagonista: «já nenhuma esperança me restava» e, acrescenta com alguma mágoa e arrependimento: «perdida estava a amizade» e «perdido estava o amor» (TS: 213). A ilusória assunção da perda do amor é uma confissão importante que nos permite compreender a moral da história em *Terra Sonâmbula*. O amor arruína-se, tal como a terra e a estrada estão mortas. Os homens ficam impotentes no pensar e no agir, da mesma forma que a terra é imoral, infecunda, sofrendo os golpes fatais de uma guerra impiedosa,

---

<sup>139</sup> Francisco Cota Fagundes (1999: 152), em *Metamorfoses do amor: estudo sobre a ficção breve de Jorge de Sena*, afirma que o termo «castração» é usado por Jorge de Sena para caracterizar «o fracasso social, psicológico e moral dos tiranos» fascistas. No nosso caso, usamos a palavra para nos referir ao facto de a situação política e social, que é aludida pelo autor de *Terra Sonâmbula*, ter produzido efeitos que fizeram com que a sociedade ficasse desprovida de meios de sobrevivência, até do ponto de vista moral e ideológico. Ninguém, nessa altura, podia pensar no que tivesse acontecido no dia anterior, muito menos no que iria acontecer no próximo dia. A preocupação era o que seria hoje e agora, o futuro era uma miragem, o amor era impossível, e o afecto simplesmente uma palavra inexistente. Portanto, a guerra foi um fracasso moral, social e psicológico, foi uma castração sem precedentes.

responsável pelo «infortúnio da fatalidade, do declínio, do desastre»<sup>140</sup> e da agonia generalizada.

Ao nível de *Chuva Braba*, Manuel Lopes encara o mesmo fenómeno, da inocência, numa propensão performativa e pedagógica, manifestando-se sobretudo nas acções levadas a cabo pela personagem protagonista, Mané Quim. Esta personagem apresenta-se, muitas vezes, inexperiente, não só diante do seu padrinho, como perante a sua namorada, Escolástica. Mas, entenda-se que essa relação de timidez – e não de submissão – não resulta da mera falta de conhecimentos em relação à vida; pelo contrário, assume-se como estratégia de defesa para não incorrer no risco de adoptar ideias que atentem contra as suas convicções sociais: «O seu ar bronco e metido consigo aparentava mais acanhamento e obstinação que estupidez» (CB: 11).

Em várias ocasiões, Mané Quim demonstrou ser um jovem cauteloso e prudente ante os encontros estabelecidos com Joquinha, movido por um sentimento de amor e pela inteligência, facto que tem muita importância no desenvolvimento do enredo. Esta dupla razão confirma o carácter de prudência da personagem. Mané Quim, de temperamento delicado, exprime as suas discórdias sorrateiramente, menos ousadas e enérgicas. Ao longo da obra, poderíamos citar muitos exemplos para sustentar esta afirmação. Porém, interessa-nos mostrar apenas o nível semântico e o alcance sentimental do seguinte diálogo entre os dois, no momento em que, em Porto Novo, Mané Quim desiste de continuar a viagem ao Brasil. Apesar de estar constrangido com o padrinho, Joquinha, Quim mostra um clima de paz, menos comovido, mas subtilmente determinado e perspicaz:

---

<sup>140</sup> Citamos aqui Carlos Morais (2006: 209), em «Quando um mortal se apressa para a ruína, os deuses ajudam», que caracteriza o estado da «tragédia grega», mostrando o nível e o efeito da destruição cujas consequências se reflectem no espectro da ruína moral e psicológica do herói. Para o nosso estudo, a terra possui referência implícita de «herói» que subitamente quase se viu impotente de consolidar os seus feitos, a sua bravura, as suas vitórias. Transformou-se num herói que, por muito ter sofrido golpes de todas as faces, caminhava paulatinamente em direcção ao estado de morte igualando-se à estrada que se tornou intransitável, onde jaziam escombros de viaturas e corpos humanos.



– Mas isso é sério, rapazinho?! – perguntou com os olhos muito abertos. Como não obtivesse resposta adoeceu a expressão. – Já te disse. Em Manaus vais faltar os olhos de tanta água e tanta mandioca.

– Nem água nem mandioca dos outros me fartam os olhos.

– Quem te disse que é dos outros? (...)

– Meu é o que deixei lá de riba. (...)

– Bobagem. Estás maluco, é o que estás.

– Padrim dê-me a bênção. Quero voltar já. (...). (CB: 189)

Esta mensagem rompe o laço que liga as duas personagens principais do romance. Mas ela não quebra os nós sociais nem o amor que Mané Quim sente pelo padrinho. O silêncio que a personagem mantém ao não responder às perguntas do padrinho representa dois pontos de vista de imaginação da personagem protagonista. De um lado, evitar a explosão de emoções que poderiam degenerar em contradições com o padrinho. Mané Quim é, pela sua natureza, um homem potencialmente comedido, com uma educação sócio-tradicional muito forte. Geralmente, as tradições africanas impõem uma relação de afastamento entre os mais novos em relação aos mais velhos. Esse afastamento faz parte de um sistema de educação tradicional em que aos mais novos não é permitido interferir nas falas dos adultos. Portanto, Mané Quim mantém resguardada essa forma de ser para com o padrinho. Essa atitude de serenidade chamou a atenção de Joquinha, pois, ao invés da agressividade que vinha usando na sua comunicação com o afilhado, «adoeceu a expressão» numa vaga tentativa de convencê-lo e ganhar vantagens em consonância com os objectivos delineados.

Outro factor de extrema importância que deve ser equacionado, relativamente à mudez de Mané Quim, tem que ver com a necessidade de não incorrer na precipitação de dar respostas que comprometam o seu desejo de regressar à Ribeira das Patas, sua região natal. Desta feita, ele procura manter uma relação de respeito, evocando a intervenção divina: «Padrim dê-me a bênção», de forma que seja autorizado a tomar o caminho de regresso.

Esse acto de implorar a intervenção divina surge como relação de respeito apenas, e não de resignação. Essa atitude demonstra o amor que as relações padrinho-afilhado e afilhado-padrinho consubstanciam e exigem. Geralmente, o

padrinho é considerado pai e conselheiro. Por isso, na condição de afilhado, Mané Quim nunca tinha equacionado que o padrinho poderia enganá-lo e desviá-lo do seu projecto social, da sua relação com a terra, com a mãe e com a sua namorada.

Na nossa análise, as duas narrativas (a de Mia Couto e a de Manuel Lopes) apresentam um aspecto similar. Mas também têm pontos de clivagem relativamente à forma como o amor é exercido e manifestado.

No primeiro caso, os dois autores abordam a questão do amor à terra numa perspectiva ideologicamente natural que consiste na relação de Mãe-Pátria e Pátria-Mãe. As personagens mantêm um vínculo relacional com a terra bastante intenso, afectivo e efectivo.

O segundo aspecto, o de alteridade entre os dois romances, tem que ver com as circunstâncias em que as personagens principais estabelecem laços de relacionamento e convivência. A relação vital entre homens e mulheres é bastante sugestiva nos dois romances, manifestando-se de forma peculiar em cada uma das narrativas, tendo em conta a diferença de motivos orquestrados pelas personagens protagonistas.

Mané Quim, uma personagem conhecida pela sua inserção e enraizamento no chão da terra, tece relações emocionais com Escolástica. Essa relação tem motivações completamente diferentes das que motivam a personagem protagonista de *Terra Sonâmbula*. Mané Quim pretende casar-se com Escolástica, mesmo sabendo que esse sonho é claramente difícil por causa da diferença dos níveis sociais que opõem os dois. É por isso que, apesar desse obstáculo, muito reforçado pela acção da mãe da namorada, nhâ Totona, bem como pelas razões que ditavam a sua ida ao Brasil com Joquinha, ele inventa desculpas e motivos para furtar-se ao convite.

Em contrapartida, Kindzu, em *Terra Sonâmbula*, mantém relações ocasionais com três mulheres diferentes: Carolinda, mulher do administrador, Farida e Jotinha. As relações ocasionais acontecem em circunstâncias igualmente ocasionais e deploráveis. Entretanto, é na relação com Farida que Kindzu perde a noção da sua luta contra a guerra. Entretido na procura de Gaspar, filho de Farida, o protagonista vê-se na impossibilidade de alcançar o sonho de se juntar

aos guerrilheiros feiticeiros, conhecidos por naparamas. Foi uma troca de interesses que frustrou os objectivos de Kindzu, dissimulando, de certa forma, o valor histórico da sua heroicidade.

A nossa reflexão em torno do amor, enquanto órgão de pulsação da vida dos homens, demonstrou claramente de que forma a terra funciona como pulmão nesse processo de vitalidade dos sentimentos e dos costumes. Nos dois romances há aspectos inteiramente comuns que aproximam a escrita dos dois escritores da literatura africana de língua portuguesa. Essa aproximação é mais visível no comportamento das personagens principais das duas narrativas, por um lado, Mané Quim, e por outro, Kindzu.

Em *Terra Sonâmbula*, a personagem protagonista assume indiscutivelmente atitudes de um homem com ideias e acções que o colocam numa posição de masculinidade. O seu protagonismo é vigorosamente arrojado e aventureiro. Isso nota-se pela sua fácil integração em qualquer ambiente e pela tomada de iniciativas claras para fazer acontecer algo que constitui novidade e anormalidade para muitas outras personagens. A sua vocação retórica, durante o processo de interacção social, contrapõe-se à de Mané Quim, um homem mais reservado, mais marcado pela forma feminina de ser, de andar, de olhar e de fazer. Mané Quim é um homem de fácil intimidade com a mãe e com a terra onde vive e pratica a agricultura, o que marca um conjunto de fenómenos rituais, muitas vezes presididos pelas mulheres.

## **5. O simbolismo da Personagem**

A personagem é uma entidade textual da narrativa imprescindível para o desenrolar da história. É a categoria à volta da qual se desenvolvem as acções e em função da qual se organiza o tempo de narrativa. A sua existência configura um mundo ficcional que dá valor à evolução de narrativa, estabelecendo fronteiras entre si, a história, o narrador, o autor e o público leitor.

As narrativas de Manuel Lopes e de Mia Couto apresentam um numeroso leque de personagens, representando vários estratos das sociedades de Cabo Verde e de Moçambique. Este facto aumenta os embaraços aludidos por Manuel

Lopes, segundo os quais o autor dificilmente tem a possibilidade de controlar a acção das personagens que cria para as suas narrativas. Tais dificuldades fazem com que as personagens actuem com liberdade e independência, suportando a sua acção com os elementos provenientes da situação social, política e económica.

O facto de Manuel Lopes produzir uma escrita com enfoque em valores da humanidade, mostra claramente que a interpretação do fenómeno estético constitui uma espécie de «dádiva»<sup>141</sup> do autor, se quisermos corroborar a tese defendida por Mikhail Bakhtin (2011: 91). Este mesmo facto faz com que *Chuva Braba* seja um repositório de episódios cujas personagens adquirem uma vocação retórica que se consubstancia da estratégia persuasiva de «fazer crer»<sup>142</sup> e de fazer sentir os efeitos da angústia que as afecta.

*Chuva Braba* é um romance escrito num período social e economicamente conturbado. Ao nível político, Cabo Verde atravessava uma fase marcada pelo abandono do regime político então em vigor. Ao nível social, fazia-se sentir com forte repercussão o fenómeno de estiagem agravada pela quase apática resposta das autoridades administrativas. Obviamente, a narrativa de Manuel Lopes procura focalizar os problemas que constituíam a preocupação fundamental nesta efémera etapa da vida dos cabo-verdianos.

Em Moçambique, os problemas foram de outra índole. *Terra Sonâmbula* narrativiza o horror da guerra que remete as pessoas para as subcondições de vida, provocando miséria, com enfoque nas infraestruturas económicas e sociais e matando indistintamente as pessoas.

---

<sup>141</sup> Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin discute a noção de personagem, considerando que a «interpretação estética e a estrutura do corpo exterior e seu mundo são uma dádiva [...] da consciência do autor-contemplador».

<sup>142</sup> Em *Análise da narrativa*, Jean-Michel Adam e Françoise Revez distinguem dois tipos de sujeitos e de enunciados: por um lado, os que têm a função cognitiva de «fazer saber», ou seja, as personagens ou enunciados que se preocupam com o «fazer interpretativo»; por outro lado, aqueles que acentuam o domínio de «fazer crer», cuja função reside na relação «persuasiva» do enunciado ou da personagem.

O advento da liberdade de imprensa deu origem ao surgimento de jornais provinciais (em Cabo Verde), como sustenta António Correia e Silva<sup>143</sup>. Ao nível de Moçambique, começam a sentir-se os efeitos editoriais de jornais independentes. Foi, conseqüentemente, aberta uma porta fundamental para o caminho da produção literária.

António Correia e Silva considera que em *Chuva Braba* a actividade da imprensa escrita acontece como consequência fundamental da fome: «podemos dizer mesmo, sem risco de exagero, que a fome é, neste arquipélago uma das razões da escrita» (Silva, s/d.: 121). Com esta visão, pode-se antever o alcance histórico e literário da obra de Manuel Lopes, sobretudo no que ao romance diz respeito.

Em *Chuva Braba*, por exemplo, Mané Quim representa a maneira de *ser*, de *estar* e de *pensar* cabo-verdianos. Essa imagem reflecte-se na sua maneira de encarar os sentimentos de sofrimento e desassossego, por causa da seca e das suas consequências. Por outro lado, é esta personagem que age em consonância com o que o povo pensa em relação à terra, às lutas quotidianas pelo desenvolvimento, enfrentando todas as adversidades impostas pela estiagem. É por isso que Mané Quim não corrobora a ideia de emigrar para o Brasil com o padrinho Joquinha. Essa resistência faz com que Mané Quim enfrente duas situações distintas. Primeiro, era preciso contornar as ideias do padrinho e depois resistir à fúria das águas do mar. Isso demonstra claramente que Mané Quim «Preferia a paz da sua ribeira mansa» porque, na sua óptica, «Dá vontade de viver», (CB: 182).

Para uma personagem engajada na terra como Mané Quim, a chuva é vista com outro alento. Ela representa o renascimento do qual emerge a esperança, veiculando implicitamente uma mensagem de desafios e de trabalho. É com esse enfoque que Mané Quim encarna e interpreta as características da

---

<sup>143</sup> António Correia e Silva escreveu um artigo que foi coligido no livro *Manuel Lopes: rotas da vida e da escrita*, organizado por Maria Armandina Maia. O artigo intitulado «Manuel Lopes e a História do Pensamento sobre as Fomes» esclarece como a fome e a seca que se fizeram sentir em Cabo Verde foram parte decisiva da obra de Manuel Lopes. Segundo o autor, este «facto [...] não tem nada de inédito na História da literatura cabo-verdiana salvo a intensidade de tratamento que estes fenómenos têm nos escritos do autor» (Silva, s/d.: 121).

natureza nos seguintes termos: «No meio duma chuva assim escuta-se a linguagem secreta dos ribeiros» (CB: 182). Ora, essa linguagem secreta dos ribeiros é claramente uma construção conotativa de humidade que enriquece o subsolo. O contexto interpretativo da expressão «linguagem secreta dos ribeiros» alegoriza as imagens de alegria da sociedade, uma vez que há muito a chuva fazia falta para a sobrevivência das pessoas.

A reacção do jovem camponês face ao dilema de ter que partir para a Amazónia, quando devia permanecer na Ribeira das Patas, denota uma certa liberdade de pensamento e coragem na tomada de decisões por parte da personagem. Na verdade, essa liberdade, o desejo espontâneo que dá ao leitor a percepção de que as figuras são colhidas vivas pelo autor, reitera a ideia de que a principal condição para as personagens romanescas se revelarem vivas e genuínas reside na sua flexibilidade de agir, na autonomia e no seu poder de crescimento no desenrolar da acção.

As personagens da narrativa não são objectos maleáveis. Elas desempenham funções fundamentais na ficção, por isso, é importante que sejam encaradas com delicadeza, porque estão substancialmente mentalizadas da sua responsabilidade, do papel que encarnam na representação social. Trata-se de um exercício através do qual as personagens enriquecem o enredo, quer como protagonistas, quer como simples objectos figurantes.

Apesar de consciente da delicadeza necessária, «o autor envolve as suas personagens de uma tonalidade que lhe é peculiar». Não obstante, «nem por isso estarão acorrentadas a ele» (Lopes, 1973: 1). Na verdade, para garantir fluidez nas suas manobras, as personagens estão providas de liberdade no exercício das suas acções.

Ao preterir a emigração para o Brasil, Mané Quim desenvolve, no seu interior, um sentimento de amor para com a Terra-Mãe, mãe que o construiu ao longo do tempo, junto da mãe biológica. Com efeito, o passado histórico da Ribeira das Patas não pode ser desvanecido, definitivamente; ainda é possível recuperar as riquezas agrícolas da ilha, embora isso dependa, potencialmente, da chuva para o cultivo da terra. É por isso que, de forma imprevisível, a personagem declara:

Ocê não vai arrancar-me daqui nada. Palpita-me que arranjurei a vida sem ser preciso ir pra longe. Ocê deixa-me voltar à tranquilidade e à paz do espírito. Tenho que pensar na vida a sério, mas primeiro preciso dominar meu sono sossegado, não ter ninguém à roda de mim falar do Brasil uns a puxar pra cá outros a puxar pra lá. Não quero mais pesadelo de noite. (CB: 82)

Enquanto sonhador e promotor da narrativa, Manuel Lopes mostra ter o domínio do comportamento da sua personagem protagonista que, geralmente, e como tal, não pode morrer cedo para não truncar o destino da história, criando assim uma certa imprevisibilidade do fim do enredo. Mané Quim funciona como mediador do pacto que se estabelece entre o autor e o leitor, entre a cultura e a sociedade. Com efeito, para testemunhar essa atitude demiúrgica, Manuel Lopes defende uma tese sobre a relação que o autor tem com as suas criaturas:

Antes de se iniciar a grande aventura que é a escrita da narrativa romanesca, [...], as personagens devem ser profundamente estudadas, pensadas, sentidas, observadas de todos os ângulos, amassadas na nossa intimidade até fazerem parte das nossas entranhas. A pouco e pouco o autor se deixa absorver por elas, de tal modo que se sentirá compartilhar da sua humanidade, em carne e espírito. Torna-se uma parcela de suas criações. Uma parte pode escapar ao seu domínio, mas a outra é a amarra que o liga a elas, e lhe permite relativa «fiscalização». [...] o autor é a principal personagem de seus romances. Está presente nos mínimos detalhes de cada uma das suas criações e se sente compartilhar da sua vivência, porque as suas experiências representam a chama purificadora donde elas renascem. (Lopes, 1973: 3)

A espontaneidade com que Mané Quim se insurge parece ter assombrado a expectativa do próprio autor do romance. Há, na verdade, um certo paradoxo, tendo em conta que, na transcrição anterior, Lopes afirma claramente que convive com os sentimentos das personagens da sua narrativa. Este paradoxo radica no facto de Mané Quim ter preterido a ideia de emigrar para o Brasil, o que não se conjecturava que fosse o desfecho da história. Este facto deriva da tradicional relação dos cabo-verdianos com o processo migratório. Veja-se um exemplo

típico das razões de desterritorialização de muitas pessoas de Cabo Verde, o que é surpreendentemente contrariado por Mané Quim: «[...] gostava de deixar isto também e ir para lá [para o Brasil]<sup>144</sup>» (CB: 161). Esta afirmação de Mariano denuncia claramente a intenção de querer partir, contrariando a ideia de sedentarização dos cabo-verdianos defendida por Mané Quim. O facto de o protagonista «andar aos namoros» com a filha de nha Totona é interpretado por Zé Viola como o principal motivo da sua recusa à emigração: «anda mas é metido com Escolástica», acrescentando que «Não larga as saias daquela menina» (CB: 103). Zé Viola é um camponês da Ribeira das Patas que se contrapõe à posição de Mané Quim, afirmando que «Se eu [ele Zé Viola] encontrasse quem me quisesse levar pró Brasil ou América, encostava a enxada atrás da porta e dizia logo: Bá'mbora...» (CB: 14). Estas revelações mostram que no romance, quer o autor, quer as personagens são habitantes de um mesmo cosmos, sofrendo as mesmas vicissitudes da vida.

As surpresas que acontecem fazem parte do quotidiano cabo-verdiano, pois a própria vida é um labirinto cheio de mistérios que a literatura procura desvendar. O ambiente sociocultural, o aspecto paisagístico e a convivência agreste das personagens desempenham um papel fundamental para a sua caracterização. A natureza convive com as personagens na sua linguagem simbólica e metafórica, imersas num espírito que decorre do processo de construção de identidades, recriando-se ela própria através da acção humanizadora que se estabelece na vivência das personagens textuais.

Um dos temas predominantes nos romances de Manuel Lopes e de Mia Couto é a atitude sensual das personagens. Em *Chuva Braba*, por exemplo, o ambiente bucólico do arquipélago convoca os sentidos e estimula as sensações que conduzem ao erotismo, impondo-se, geralmente, como depositários e catalisadores de relações amorosas entre as personagens proeminentes da narrativa.

Ao longo da história, misturam-se as vicissitudes provocadas pela seca os encantamentos sensoriais e espirituais, como consequência da contemplação do

---

<sup>144</sup> A expressão parentética é nossa, para clarificar a ambiguidade criada pelo deíctico espacial «lá».



ambiente rústico do arquipélago. Essa realidade psicossocial anima os sentimentos de amor em Mané Quim na sua relação com Escolástica que, «como o sol, depois de rija chuvada, para as plantas: despertou nele dobrado entusiasmo» (CB: 105).

É recorrente comparar-se Mané Quim aos elementos de natureza, tendo em conta o seu estado de espírito face à sua ligação com Escolástica: «Qualquer volta que desse longe da vista da mãe, Mané Quim seguia ao seu alcance como cachorro aluado» (CB: 105). A relação entre os dois é, porém, ensombrada pelas circunstâncias sociais que limitam a Escolástica as saídas nocturnas:

[...] ao cair da noite, inventava pretextos, levava as mãos ao ventre, dizia à mãe: *Não sei que tenho estes dias. Ando com desarranjos de barriga.* Ia encontrar-se com Mané Quim junto dum patamar a vinte metros da casa. Este passava-lhe o braço à roda da cintura com mais compostura [...] encostava-a trémulo e confuso, à parede do patamar. (CB: 105-106)

O «patamar» configura-se como um lugar que simboliza cumplicidade, resguardando os encontros amorosos de Mané Quim e Escolástica. É, claramente, um espaço cénico que configura os momentos eróticos, convocando exuberantes paixões dos dois jovens nesse jogo de cumplicidade amorosa.

Nos diferentes momentos da fase inicial do amor, o ambiente social interfere «negativamente» na odisseia amorosa que os jovens começam a construir na sua relação íntima. Esta ingerência varia consoante os temperamentos e a educação dos pais. Normalmente, as raparigas são as mais protegida pelas famílias. O ambiente que se cria quando um rapaz começa a «caçar» uma donzela é bastante tenso e de inimizade. A passagem seguinte mostra o comportamento de Escolástica perante a mãe, disfarçando um contacto frontal com Mané Quim:

Escolástica que pilava virada para o caminho deu com os olhos nele e teve um movimento de surpresa. Em vez de mostrar o sorriso que ele esperava, arregalou os olhos sobressaltada, vacilou, deixou cair o pau no pilão, correu para

a porta precipitadamente, entrando e desaparecendo no interior. Sinal de perigo.  
(CB: 112)

O maior perigo desse episódio reside no facto de que a mãe de Escolástica, nha Totona, não gostaria da aparição de Mané Quim em sua casa. Nota-se neste caso, «um contraste entre o espaço idílico e os estados de alma», como sustenta Mónica Maria Serpa Cabral (2010: 50), ao caracterizar a personagem feminina do conto açoriano. De facto, nha Totona cria um ambiente avesso ao sentimento de alegria e felicidade, mostrando uma clara relação tensa entre ela, a filha e Mané Quim. Vejamos em seguida como a personagem nos remete a uma relação questionadora e potencialmente problemática da narrativa face à presença inesperada de Mané Quim: «que seria? A mulher gritava, grunhia como porca viciosa, dava murros na porta, parecia querer deitar a casa abaixo» (CB: 112).

No extracto textual anterior faz-se referência a uma mãe aparentemente agressiva, influenciada pelo tipo de vida que leva e, sobretudo animada pelo desejo de educar as suas filhas. A referência a expressões excêntricas como «a mulher gritava»; «grunhia como porca viciosa»; «dava murros na porta» e «parecia querer deitar a casa abaixo» remete-nos à necessidade de compreender a importância antropológica e pedagógica do universo narrativo da realidade africana. Mas leva-nos sobretudo a apreender até que ponto os aspectos culturais estão intimamente ligados aos problemas de vocação psicológica das personagens.

Assim, nesta narrativa, Manuel Lopes mostra ser o autor onisciente, descrito por Marie-Christine Hanras (1995: 123) como estando influenciado por dois factores antagónicos: «activo» e «passivo». Isto é, o autor torna-se concomitantemente «personagem e espectador», enquanto entidade que não só cria um ambiente ficcional, como também convive com essa realidade de sonho pela sua sabedoria e pela sua reminiscência ante as situações do quotidiano.

Em *Chuva Braba*, o «campus» geo-social e cultural a que estão consubstanciadas as personagens permite uma descrição mais acentuada e aprimorada do ponto de vista do desenvolvimento da intriga. Com efeito, o estágio

ontológico das personagens encontra o seu espaço delimitado à volta da Ribeira das Patas. A acção das personagens, neste território insular de África, e sobretudo a onipresença de Mané Quim promovem, na narrativa, um ideal mais propenso a uma representação etno-regionalista, mais virada para o estudo de questões que concretizam o desenvolvimento socio-telúrico de Cabo Verde.

Manuel Ferreira qualifica o ambiente como sendo um modelo inédito que ancora «o social, o concreto como ponto de partida para um projecto literário e cultural nacional» (Ferreira, 1986b: XIX). Nesta narrativa, o regionalismo<sup>145</sup> assume dupla dimensão: a de Ribeirãozinho, terra pastoril e de sonho de Mané Quim, em relação a outras regiões cabo-verdianas que compõem o espaço geocultural, social, e antropológico do arquipélago, bem como de todo o arquipélago em relação ao mundo exterior.

Reside na atitude de Mané Quim um expressivo paradoxo que infunde as suas bases na ideologia regionalista e no desejo de construir a nação cabo-verdiana. Porém, na sua generalidade, as personagens nutrem um desejo especial pela ruralidade, por uma terra tingida a cores misteriosas, brilhantes, interessantes, superabundantes da sua cultura ancestral. Poder-se-á dizer a partir dos elementos que nos são proporcionados pela narrativa, que a natureza insular de Cabo Verde (ilhas fechadas, frequentemente abaladas pela seca, fome, e outros factores) adequa-se ao homem cabo-verdiano. Isto é, embora a conflitualidade seja um factor que se manifesta no quotidiano, não destrói as relações íntimas e sensuais que unem o homem ilhéu com a sua terra.

O romance de Manuel Lopes surge como uma antologia das relações que se estabelecem entre o homem e a terra. Por outras palavras, Lopes funciona como uma ponte que liga duas regiões simbólicas caracterizadas pelos mesmos interesses, em que ele [Manuel Lopes] e a natureza são as suas duas extremidades, enquanto Mané Quim e Escolástica constituem o laço de amor e de união, representando a imagem de procriação e continuidade da identidade cabo-verdiana.

---

<sup>145</sup> A temática de regionalismo é recorrente na narrativa de Manuel Lopes, resultante da influência da literatura brasileira, como testemunha Baltazar Lopes (1956) e o próprio autor de *Chuva Braba*, em 1959, ambos citados por Marie-Christine Hanras (1995: 53-54).

Cabo Verde é o espaço onde «moravam as ambições e as esperanças de Mané Quim» (CB: 23), derivando de uma relação de complementaridade entre si [Mané Quim] e a terra. Por essa razão, nota-se uma intuitiva conformidade maternal entre ambos. A analogia que se estabelece entre a terra e a mãe é vista, no romance, como um mecanismo primordial de relação intrínseca entre Mané Quim e a Ribeira das Patas, em consonância com o que consta da transcrição seguinte:

A satisfação de criar vida onde havia só cascalheira e sede era a sua grande ambição e alegria. Como o homem que faz filho a uma mulher e pensa depois que nada é mais seu neste mundo do que aquela carne a que a mulher deu vida, por obra e graça dele e de acordo com ele. (CB: 88)

O romance fornece os elementos que permitem aferir que Manuel Lopes procura transmitir, indirectamente, a ideia de que os devaneios das personagens na sua obra, assim como as manifestações implícitas da natureza, são processos denunciatórios da existência de personagens racionais e irracionais. Ou seja, em função do seu relacionamento com o universo romanesco, as personagens representam figuras humanas.

A imagem projectada a partir das bananeiras que ficam prenhes e dão à luz as bananas e que «gemem de parto como as mulheres» (CB: 48), renovando «os guinchos de dor, no seu estertor de parturiente», (CB: 50), credibiliza o pretexto mítico de criação literária das personagens na obra de Manuel Lopes.

Veja-se a alegoria que se cria no contacto sensual de Mané Quim com Escolástica na ribeira, pois ela não sabia que, como mulher, era

[...] fecundadora de sementes e criadora de vidas; que é na ansiedade irresistível de procriação que o homem, de sociedade com a mulher, se curva vertendo amor, dedicação e sacrifício sobre aquele ventre, que é o seio da terra, rico de promessa e dádiva; e na ansiedade daquela busca de todos os dias, onde há recusa e aceitação, derrotas e sucessos, e, acima de tudo, dedicação e amor, perseverança e prodigalidade na dádiva da semente da vida – a vida surge sempre um dia na carne da mulher e no fruto tombado da árvore. (CB: 88)

A comparação que se faz entre a terra e a mulher ganha ímpeto na razão biológica da procriação. A terra é, de facto, o ventre universal depositário dos sonhos que o homem realiza. Com efeito, a relação simbólica das personagens, em *Chuva Braba*, configura o processo de personificação da «terra» que juntamente com Escolástica atraem o amor de Mané Quim. Vejamos, por exemplo, a estética romanesca sintetizada no parto das bananeiras, comparando-se hipoteticamente a mulher à natureza: «o grunhido desesperado prolongou-se nas trevas como se fosse a voz da terra que, aflitivamente, se metamorfoseasse em bicho ou gente e ganhasse a consciência da dor e o dom do queixume e da revolta» (CB: 48).

Como afirmamos em determinados momentos deste estudo, as personagens, em *Chuva Braba*, não são exclusivamente constituídas por entidades humanas. A intervenção simbólica da terra e da bananeira com acções humanizantes é analogicamente comparada à água que irradia a sua voz, ao cair de pilar em pilar, alegrando Mané Quim que já a esperava para a rega da sua horta:

E o homem ao ouvir essa voz não podia deixar de compreendê-la e amá-la. Sim amar a Mãe-Terra e a Mãe-Água com toda a força e pureza do Amor, compreendê-las como o menino compreende a linguagem da mãe e a canção de embalar e a profunda significação do embalo daqueles braços, e neles aprende a conhecer a segurança e a protecção contra as ameaças desconhecidas. (CB: 114-115)

A existência da acção alegórica da água não constitui «estranhamento» apenas no contexto da vida, mas um imenso devaneio imaterial de construção literária que decorre da aptidão criadora que o autor denota no seu discurso realista. Mais uma vez, temos, na água, uma personagem não humana, mas que desencadeia atitudes e alegre mentalidades.

Tendo em conta as leis da imaginação na base das quais Gaston Bachelard desenvolveu a sua teoria, a água acompanha todas as manifestações oníricas subjacentes ao sentimento do devir quotidiano da existência humana. No

processo dos seus estudos psicanalíticos, Gaston Bachelard relacionou sempre o sonho com a água, proporcionando interpretações que se subentendem como imagem substancial dos elementos primordiais da vivência humana (cf. Araújo, 2008: 28).

A personificação da imagem da natureza radica em *Chuva Braba* como consequência da utilização de uma linguagem pitagórica<sup>146</sup>. Esta conclusão deve-se ao nível de estranhamento configurado pelo desvio de linguagem e pela utilização dos códigos literários que individualizam Manuel Lopes. Buysens afirma o seguinte em relação a esta matéria: «todos os processos de comunicação se fundem numa relação social e todos os actos comunicativos se realizam através de meios convencionais e de manifestações intencionais» (*apud* Aguiar e Silva, 2007: 186). Na verdade, isto leva-nos a concluir que a personificação de elementos de natureza, na obra de Manuel Lopes, emerge de um procedimento de codificação de índole social e afectiva para «despertar paixões» (Cabral, 2010: 15), se quisermos fazer a corruptela da expressão usada por Mónica Mara Serpa Cabral a partir da relação que faz entre a personagem feminina e a natureza.

*Terra Sonâmbula* apresenta uma configuração arquitectónica diferente em que se podem constatar construções inéditas que carregam consigo um espectro de narrativa orquestrada através da criação linguística e vocabular. Nesse processo, as personagens denotam um percurso e motivação sobremaneira distintos. Isso resulta do processo reificador das vivências, do dia-a-dia da sociedade. As personagens representam a plasticização de situações observadas e as vivências da realidade regional que emanam de reminiscências, confidencialidades, lembranças, hábitos e cultura.

A intriga inscreve-se num discurso narrativo e descritivo<sup>147</sup> dos efeitos da guerra que dilacera o país. Por isso, a atitude das personagens, a sua relação

---

<sup>146</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2007: 43) distingue dois sistemas de linguagem opostos um ao outro: a linguagem literária ou pitagórica [caracterizada pelo uso de ornatos e pelo carácter inusitado dos seus vocábulos] e a linguagem não literária.

<sup>147</sup> Fernanda Cavacas (2002: 434) considera que «os dois primeiros parágrafos da obra (com a sua descrição lúgubre de tristeza, sujidade, morte, onde os verbos *desflorir*, *apodrecer*,

com realidades novas e situacionais encerra um ambiente de inquietude, mas principalmente de medo, desconfiança e insegurança. Isso é notável nas inúmeras personagens que corporizam o romance coutista, pela forma como encaram as circunstâncias da vida: o ambiente nebuloso, o cepticismo e a esperança que reina entre elas.

No começo da narrativa, Couto põe em relevo a preocupação de duas personagens que, à primeira vista, uma leitura desprevenida pode considerar simplesmente fantasmas. Porém, lido com a necessária atenção, o romance coutista pode dilucidar as motivações que estão por detrás desse discurso onírico, pois, movidas pela guerra, as personagens percorrem distâncias longas a pé pela estrada, abandonando a sua zona à procura de refúgio noutras terras supostamente seguras. Estão claramente visíveis os traços de um «velho magro» chamado Tuahir e de um jovem a quem ele atribuiu o nome de Muidinga, notando-se nele «um leve coxear» com «Vestígio da doença» (TS: 12), como caracteriza o narrador.

Do ponto de vista estético, a descrição que o narrador faz das duas personagens transmite um valor simbólico de interesse artístico deveras importante. O narrador observa as personagens e o ambiente com uma lente externa, desempenhando a função interpretativa com verosimilhança. A imagem<sup>148</sup> figurativa da velhice e de fraqueza que caracteriza Tuahir; o «coxear» e «vestígio da doença» com que se descreve Muidinga denotam um cenário completamente paradoxal entre as circunstâncias emotivas de indivíduos temerosos e a coragem de personagens aparentemente fortes. Esta dualidade de

---

*incendiar* dão resultados destruidores da guerra) aumentam o interesse do leitor e indiciam a natureza do livro».

<sup>148</sup> Cf. os exemplos que George Dickie (2008: 165) dá relativamente ao «simbolismo», tendo em conta o conto de Hemingway: «um velho que estava sentado à sombra projectada pelas folhas da árvore contra a luz [...] o velho estava sentado à sombra das folhas da árvore que oscilavam levemente com a brisa [...] o velho que estava sentado à sombra». A imagem do homem sentado à sombra, três vezes repetida é claramente um símbolo que aproxima a morte do nada. Nessa esteira de imaginação, poder-se-á concluir que a debilidade das personagens simboliza a morte e, em contrapartida, a sua coragem convoca a esperança, uma espécie de renascimento, como acontece em *Chuva Braba*.

estados de espírito das personagens sugere uma espécie de reconciliação com a morte e com a pobreza, com o desespero, com a exaustão e o desalento que se manifestam através de sofrimento e de sacrifício.

Na prática, embora a narrativa pareça restringir-se às personagens textuais, as suas características físicas (com excepção de algumas que simbolizam o eixo mais poderoso da sociedade) apresentam diferenças significativas. Os acontecimentos descritos e assumidos por estas entidades ficcionais personificam as manifestações e sentimentos vividos pela maioria do povo moçambicano durante os 16 anos da guerra. Mergulhada nessa realidade trágica, a narrativa coutista responde ao grito de solidariedade entre as personagens. Isto permite, de certo modo, que as personagens mais poderosas e destemidas estabeleçam critérios de socialização e de cooperação para auxiliar as que não têm meios de sobrevivência, as personagens receosas e flageladas: «Foi então assim que o nosso plano se começou a concretizar. Carregamos um fardo, [...] Quando se aperceberam, os deslocados se aclamaram. Alguns se atiraram, de boca em riste, para a farinha. Engoliam-na assim, às mãozadas, até asfixiarem» (TS: 207).

Neste contexto, as personagens exprimem, quer em função da sua própria condição de deslocadas, quer na forma como uma e outra se foram manifestando, um sentimento humanitário e uma hipotética exigência do fim da guerra e estabelecimento da ordem social. Quer dizer, o discurso romanesco de Mia Couto apresenta-se como uma estratégia que dá acesso a uma exegese discreta cujo significado supera os limites situacionais em que está inserido. Como se pode notar, para além da guerra movida por armas de fogo, ocorrem em paralelo outras lutas: a procura de condições de sobrevivência e a busca de alternativas para a restauração da paz, como foi o caso da intervenção voluntária do exército dos naparamas<sup>149</sup>, homens misteriosos (anti-balas) que participaram activamente na guerra.

---

<sup>149</sup> Aparentemente, os naparamas não tinham objectivos políticos, mas eram um grupo de homens que, voluntariamente, se organizaram empunhando diversos tipos de armamento: armas brancas, espíritos e magia africana, canções e manifestações diversas de repúdio à guerra, entre outros meios.



Duas personagens bastante significativas, com as quais se inaugura o romance – Tuahir e Muidinga – percorrem a pé a longa estrada, e aproximam-se do escombro de um «machimbombo». Exausto e desesperado, Tuahir decide instalar-se no autocarro calcinado pelo fogo da guerra, no interior do qual jaziam corpos queimados. É uma coragem que rompe com a ética moral e cultural, rendibilizando de forma divertida as imagens metafóricas da guerra. Porém, o cepticismo de Muidinga surge como contraponto da decisão de Tuahir. Muidinga suspeita haver falta de segurança, ou que estejam propensos à vulnerabilidade, temendo a chegada dos «bandidos» e dos tiranos da guerra. Ainda assim, prevaleceu a superioridade de Tuahir, mostrando-se cada vez mais interessado em salvar o jovem. Foi Tuahir «Quem o recolhera [...] quando todos outros o haviam abandonado» (TS: 12). A filosofia do velho reside no facto de que «o que já está queimado não volta a arder» (TS: 12) Tuahir e Muidinga formam uma dupla que, na procura de meios de sobrevivência, privilegiam o diálogo, os debates e as discussões cujos argumentos são um recurso quase idolátrico no microcosmo da vida solitária e atormentada.

As palavras proferidas pelas personagens tornam a narrativa eivada de mistérios contados no discurso directo oralizado, com um alcance de frontalidade na interacção entre elas. O discurso oral directo, em *Terra Sonâmbula*, atravessa todo o texto na sua dimensão topográfica. Quer dizer, existe ao nível dos blocos informativos uma tendência dialogante das personagens. Vejamos, por exemplo, a seguinte interlocução: «Tio, tio! Comeram o cabrito! Quem disse para amarrar a merda do cabrito aqui?; Deve ter sido uma hiena, tio [...]; Veja essa corda, satanhoco. Veja! Veja aqui, [...] Cortaram essa corda com faca» (TS: 51-52). Trata-se, claramente, de uma mais exemplificativa forma de discurso em que a oralidade domina o romance, como se pode ver seguidamente:

– Agora vou-te dizer uma coisa: eu, António Romão Pinto, não vou morrer sozinho; – Hei-de fazer depois, Romão [...]; – Depois, não! É agora mesmo. Vai que eu fico a ver pela janela; Romão, não faça isso, por favor. Nossos meninos são ainda tão pequenitos [...]; – Vai lá para dentro e põe-me esse gajo a saltar! Ou eu nunca mais te levo daqui [...]. (TS: 163)

Em *Terra Sonâmbula*, a ocorrência do discurso directo consagra a literatura oral moçambicana. Torna-se, por assim dizer, um mecanismo de «cedência da voz narrativa» (Vieira, 2005: 309) que está em poder do narrador a favor da personagem, no intuito de mediatizar a sua intervenção na intriga, ao nível das unidades textuais dialógicas e/ou monológicas. Este tipo de discurso constitui um recurso recorrente no romance de Mia Couto<sup>150</sup>.

Neste romance, o autor reproduz ambientes castiços da guerra, inspirando-se no discurso realista e no lirismo popular com as suas recordações e propensões, repletos de enorme poder descritivo e determinismo na produção temática do sofrimento, morte, sonho e esperança. Todas as vicissitudes do quotidiano, a intuição e a surpresa estão subjacentes no romance através dessa estratégia de atribuição da voz às personagens. Dir-se-ia que o infortúnio proporcionou liberdade aos homens para um processo didáctico de produção da narrativa, como mecanismo de busca de espaço de manifestação e de paz. Nessa epopeia de procura de liberdade, Kindzu assume-se como uma voz<sup>151</sup> poderosa encriptada nos onze cadernos encontrados por Muidinga, traçando um novo processo de orientação a cumprir.

As peripécias de Kindzu, do velho Tuahir e do jovem Muidinga legitimam essa jornada de exaltação e de grito pela paz. Por essa razão, Ana Mafalda Leite admite a possibilidade de se falar em «narrativa de viagens»<sup>152</sup>. Nessa labuta, as personagens mais jovens mostram certa inexperiência para lidarem com situações complexas da vida. Por isso, durante o desenvolvimento da história

---

<sup>150</sup> Cristina Maria da Costa Vieira (2005: 309), em *A Construção da personagem romanesca: processos definidores*, dissertação de doutoramento em teoria da literatura apresentada à Universidade da Beira Interior, discute os papéis da personagem quando analisa os processos narratológicos relativos às instâncias do narrador e do narratário que constituem o plano da narração.

<sup>151</sup> Francisco Noa (2002: 339-340) faz referência ao conceito de voz que no romance tem um profundo alcance simbólico, na medida em que «voz, tout court, implica audibilidade». Ela é marcada na narrativa pelo registo grafado de representações elocutivas ou pela sua dependência em relação a uma entidade determinada (o narrador, ou, em última instância o autor implícito).

<sup>152</sup> Na óptica de Ana Mafalda Leite (2003: 99), quem viaja é a terra que «procura encontrar-se, sonâmbula, perdida, a viagem de um país que a guerra fratricida ocupou de lés-a-lés».

nota-se uma crescente preocupação pela transmissão de saberes novos em que as personagens jovens manifestam a vontade de aprender com os mais velhos.

Tal como Farida, muitas vezes identificada como fantasma, Kindzu tornou-se um emblema da tradição. Esse factor é substancialmente visível no fim da história em que assume um papel simbólico no domínio da profecia:

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingénuo entusiasmo dos namorados. (TS: 218)

A voz misteriosa do feiticeiro alerta para uma mudança de vida, prevendo novos e melhores tempos, de harmonia e de conciliação entre os vivos e os mortos, na tentativa de restaurar o simbólico. Durante este período de guerra as pessoas estavam inabilitadas de pensar, de projectar o futuro e de conviver consigo próprias. É através do sonho de Kindzu que se projecta o futuro de um país «sonambulante», como defende Ana Maria Teixeira Soares Ferreira<sup>153</sup>.

No conjunto das personagens de *Terra Sonâmbula* existem características similares no que respeita à determinação e ao simbolismo da luta pela sobrevivência, pelo trabalho em busca de soluções para a miséria e a insegurança. É exemplo disso o trabalho de protecção que algumas personagens fazem em relação a outras mais novas e mais velhas.

Sugestivamente, no capítulo intitulado «O fazedor de rios», Nhamataca, antigo colega de Tuahir, envolve-se num imenso trabalho solitário, mas determinado a inventar um rio cujas águas «haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras» (TS: 95). Entretanto, não são todos que têm vocação e

---

<sup>153</sup> Ana Maria Teixeira Soares Ferreira (2007: 231) retomando a dissertação de Phillipp Rothwell, defende que o autor de *Terra Sonâmbula* utiliza o inconsciente para se redimir do passado. O inconsciente surge como trampolim para uma outra esfera da vida, imaginando um futuro de paz.

capacidade para sonhar e para prever o futuro (uma atribuição que parece estar reservada, ou a pessoas mais idosas, ou a feiticeiros). Deve ser por esse facto que «faltava o acontecer da vida» (TS: 84), argumentado por Kindzu a propósito da desgraça que abalou Farida, alvo de conspiração supersticiosa que ditou a sua precoce separação da mãe.

A construção de figuras antropomórficas em *Terra Sonâmbula* é claramente similar à das personagens de *Chuva Braba*, cujas acções principais são desencadeadas por entidades femininas ou com tendência a terem comportamento feminino. No romance de Mia Couto, para além das acções protagonizadas por Tuahir, Muidinga, Kindzu e outras personagens masculinas, existem actuações de figuras femininas que assumem algum protagonismo no desenrolar da intriga. Farida, por exemplo, mulher bela, gémea de uma irmã entregue a uma viajante, estabeleceu relações eróticas com Kindzu no navio naufragado.

O simbolismo da temática do navio nesta narrativa carrega consigo o poder onírico da imaginação literária. É símbolo de imaginação, porque passa necessariamente pelo exercício da mente em correlação com a estrutura do pensamento sobre a natureza do homem e da mulher. Este tipo de narrativas não é recente. Já há bastante tempo, as lendas sobre as barcas preencheram a imaginação cultural dos pescadores e das populações habitantes da ilha da Bretanha. Segundo Gaston Bachelard (2002: 79), em 1836, Émile Souvestre procurou provar a existência de traços literários nas lendas das barcas. Portanto, *Terra Sonâmbula* revitaliza um projecto cultural que envolve um todo imaginário inspirado nas almas, nas vivências e nos sonhos. A alma de Kindzu é, de certa maneira, a primeira a ser armadilhada nessa unidade das almas, no instante em que alcança o vulto de Farida, totalmente molhada no interior do barco naufragado. Como afirma o narrador da história, «Olhando o seu corpo se acreditava que nuca nele a velhice havia de morar», tinha um «Corpo sedento, olhos sedentários» (TS: 66).

O envolvimento sexual de Farida com Romão Pinto e com Kindzu, é ludicamente representado neste texto. Esta dupla relação de Farida tem duas conotações importantes. Por um lado, significa uma acção de puro abuso que

resultou da ausência de afecto em Farida. A segunda conotação deve-se ao recrudescimento da guerra que provocou o desterro de muitas pessoas, fragilizando, em grande medida, a estrutura ético-social das comunidades carentes.

As personagens, em *Terra Sonâmbula*, orientam-se por um processo de raciocínio baseado em três paradigmas fundamentais, se quisermos utilizar a classificação feita por Cristina Maria da Costa Vieira (2005: 151). Por um lado, as ligação causais, que traduzem relações de causalidade, estabelecendo uma dependência directa de processos narratológicos relativos à acção e à descrição. Este processo enfatiza a causa e o efeito que incidem sobre uma acção ou um estado da personagem ou o falhanço do nexos causal entre esses mesmos factores. Em segundo lugar, o narrador demonstra uma capacidade extraordinária de descrever as personagens, os ambientes e as acções em função da natureza dos eventos narrados.

Em terceiro plano, referimo-nos ao vínculo simbólico ou simbolização. Trata-se de um processo retórico que possui um peso variável na estrutura da personagem romanesca. O vínculo simbólico que estabelece uma ligação mais profunda entre o símbolo e a personagem é aquele em que esta se transforma em símbolo. À semelhança da topicalização, este procedimento não implica necessariamente a construção de uma personagem plana. A personagem Muidinga revela-se comprometida com o seu papel na história. Possui características de uma personagem plana apenas na sua relação com o velho Tuahir.

## **6. O espaço das personagens**

### **6.1. Heroificação da personagem romanesca**

Ao abordarmos a construção do romance, tivemos, desde o início, a opção de nos referirmos ao pensamento lukacsiano relativo à génese deste tipo de narrativa, e às idiossincrasias que o distinguem das antigas epopeias clássicas. Na verdade, o romance moderno surge como resultado da combinação de factores «histórico-filosóficos» (Lukács, 1989?: 61) que, há vários séculos,

configuram a forma e a natureza das sociedades, suportando os factores de subjectividade do homem e «interpondo-se à sua criação» (ibid.). Com efeito, o romance é visto como narrativa épica da contemporaneidade, uma vez que a situação actual do mundo não fornece condições sustentáveis para a exaltação de heróis colectivos, expandindo impérios, tal como aconteceu no passado em que muitas terras foram alegadamente descobertas e seus povos subjugados sob pretexto de disseminação da fé e da civilização.

Por outras palavras, o romance moderno está intrinsecamente relacionado com as manifestações do espírito subjectivo que o homem vivencia, procurando encontrar no «mapa-mundi das realidades triviais», segundo Georg Lukács (1989?: 64), a sua elevação ao nível da grande epopeia. Enquanto narrativa que se preocupa com os problemas do quotidiano das pessoas, o nível de abordagem linguístico-pragmática do romance é caracterizado pela elasticidade e pelo rigor livres do ritmo exigíveis pela arquitectura sintático-estrutural do verso épico, privilegiando a encenação de acções tendo em conta a natureza dos objectos do mundo interior, numa visão heterogénea, como sustenta Charles Peirce, em *Semiótica*:

Os objetos estão divididos em ficção, sonho, etc., de um lado, e realidades, de outro. Os primeiros só existem na medida em que o leitor, eu ou alguém os imagine; os últimos possuem uma existência que independe da mente do leitor ou da minha ou de qualquer outra pessoa. O real é aquilo que não é e que eventualmente pensamos dele, mas não é afetado por aquilo que possamos pensar dele. (Peirce, 1990: 319)

Em termos práticos, o romance está inteiramente habilitado a interpretar com profunda liberdade o sofrimento e a redenção, a melancolia e a nostalgia, o progresso e a consagração dos sacrificados da vida, projectando, depois, a realidade que irradia com o seu valor imanente. Como instrumento que se dedica à interpretação dos problemas que angustiam as pessoas na realidade quotidiana, o romance fixará o seu olhar em «todas as concepções necessárias: o espaço, tempo, relação, causa, e semelhanças» (Peirce, 1990: 323).

Os aspectos que distinguem a epopeia do romance são vários. Porém, para além do aspecto de natureza estrutural, mostra-se pertinente a construção do herói nos dois tipos de narrativa. Na narrativa épica, a concepção do herói depende essencialmente de factores objectivos, uma vez que a matriz semântica do texto épico reconfigura a imagem total de um povo. Contrariamente, a heroificação da personagem romanesca baseia-se em factores de motivação subjectiva. No seu trabalho ensaístico sobre a estética, Mikhail Bakhtin (1992: 41) fala da «orientação emotivo-evolutiva material de um herói» como sendo um factor que liga o autor ao seu herói. Segundo Bakhtin, esta orientação permite definir a identidade do herói, jogando papéis fundamentais os aspectos «cognitivo», «ético», «religioso».

Os aspectos que constituem os matizes conceptuais de herói radicam no contexto da visão estética do próprio texto romanesco; quer dizer, o herói romanesco não se assume como representante de um povo. Pelo contrário, a imagem simbólica do povo desconstrói-se e o herói individualiza-se com recurso à ressemantização do conteúdo romanesco baseado na configuração de valores éticos da estética emocional.

Mesmo reconhecendo a ambiguidade que o «eu» suscita na escrita romanesca, o uso da expressão de emoção e subjectividade surge como alternativa para suprir situações de natureza formal e convencional, pelo facto de levar o enredo à estância de subjectividade. Este facto é substantivamente recorrente nas obras de Mia Couto e Manuel Lopes em que as personagens principais propiciam os actos que praticam, assumindo-os na primeira pessoa gramatical.

O facto de, em *Terra Sonâmbula*, o protagonista desempenhar simultaneamente a função de narrador da sua própria história torna esta personagem entidade primordial na sua própria heroificação. Vejamos como Kindzu recorre frequentes vezes ao uso do «eu» para aprimorar a acção testemunhal dos acontecimentos que ele pratica e vivencia:

Enquanto me preguiçava sem destino, ia ouvindo os ditos da gente: esse Kindzu apanhou doença da baleia. Falavam da grande baleia cujo suspiro faz o

oceano encher e minguar. Minhas parecenças com o bicho traziam lembrança do antigamente: nós, meninitos, sentados nas dunas. (TS: 25)

Neste trecho, está subjacente a imagem de uma personagem completamente emotiva. Uma personagem que usa o «eu» como espada de batalha através da qual traça o seu fim, «sem destino», conquistando o império dos corações humanos que o admiram e o comparam a uma misteriosa «baleia» que salva vidas e mata a curiosidade dos moradores do litoral. A capacidade que a personagem tem de rememorar os tempos do «antigamente» traça em torno da sua figura um quadro estético importante para a progressão temática do discurso heróico.

Situação idêntica ocorre em *Chuva Braba*, cuja personagem protagonista, Mané Quim, vive momentos de bastante agitação, na tentativa de encontrar soluções para os seus problemas, inspirado no amor que nutre pela Ribeira das Patas, sua terra natal. Vejamos esta transcrição que nos remete para o estado de alma, mas sobretudo para os desafios que a personagem teve de enfrentar, caracterizando o percurso próprio de uma entidade heróica do romance contemporâneo:

Desorientado, o filho de nha Joja deu-se em vadiar à toa de nariz no ar e ouvidos à escuta. Como andava na ordem do dia, se não era forçado pela curiosidade que o seu caso despertara, parava diante das pessoas – ia colhendo assim as opiniões de cada um. Mas as opiniões eram contraditórias, sentia crescer mais o seu embaraço sobre qual decisão tomar. Perdeu o pino do trabalho, tornou-se macambúzio e vadio. Deixava a casa de manhã, e só voltava para as refeições e à hora de dormir. Descia frequentemente ao Ribeirãozinho, sem nenhum objectivo; parava junto do tanque, avaliava a água armazenada junto ao tanque, afagava as folhas amarelentas das plantas, regressava de novo à chã. Aparentemente era um rapaz cheio de actividade. Passava e repassava nos mesmos caminhos com o ar de quem ia à vida, solicitado por mil encargos sérios, e sem muito tempo para conversas. (CB: 64)

A construção de valores éticos e estéticos do protagonista passa por um poderoso processo de heroificação que se situa fora do seu alcance, por constituir



uma força interior que deve ser a cada momento rebuscada e cimentada. Isto é, Mané Quim surge como um herói numa narrativa em que é caracterizado como uma entidade sofredora, uma personagem cujo desempenho resulta de uma história exemplarmente arrojada. Tal situação é óbvia, se tomarmos em consideração o pensamento de Mikhail Bakhtin segundo o qual «a situação daquele que sofre pode levar a um ato ético» (Bakhtin, 1997: 46). Esta situação é notória em Mané Quim, tendo em conta a forma como o narrador o caracteriza, «desorientado» e «embaraçado», durante a vida. Essa situação torna-se mais acentuada quando procura decidir face à dicotomia do pensamento de imigrar e ficar na sua terra.

O narrador de *Chuva Braba* desempenha um papel fundamental pela forma como descreve as acções e explicita os acontecimentos, embora não substitua o desempenho individual das personagens. Conforme afirma Georg Lukács (1989?: 65), no romance, cada personagem «canta seu destino singular», numa estética individualizada da procura de reconciliação com o mundo em que vive e, provavelmente, no processo da redescoberta da sua própria existência. Portanto, o «romance procura descobrir e edificar a totalidade secreta da vida» (Lukács, ibid: 65), o que permite ancorar na sua estrutura linguístico-pragmática todos os aspectos positivos e negativos que comportam a situação histórica, que não pode nem deve ser revestida pelos artifícios do verso épico.

Ainda de acordo com a opinião de Georg Lukács (1989?: 71), a estranheza da natureza onde as relações sociais se entrelaçam sem nenhuma substancialidade lírica, não é mais do que a « projecção da experiência que ensina ao homem que o mundo que ele mesmo criou não é para ele um lar, mas uma prisão». É reconhecendo que o sentido subjectivo do romance é profundamente marcado por factores comoventes (as verdades mais perfeitas e mais absolutas enriquecidas pela ficção), que o autor romanesco estabelece uma espécie de pacto<sup>154</sup> entre as personagens no sentido de encontrar no seu espírito sensual algum conforto.

---

<sup>154</sup> A propósito do pacto que se estabelece entre o escritor e a sociedade, Roland Barthes (2006: 18) escreve o seguinte: «a escrita é uma realidade ambígua: por um lado, nasce incontestavelmente de um confronto entre o escritor e a sociedade; por outro lado, por uma

Obviamente, se quisermos usar a expressão de Roland Barthes, as personagens configuram-se como «convecção-tipo» (Barthes, 2006: 33), desempenhando um papel relevante, visto serem elas que corporizam a sociedade ficcionada pelo autor.

Desta maneira, inúmeras vezes, o herói romanesco confunde-se com a personagem protagonista. Ele demarca-se das restantes personagens na base de determinados particularismos, nomeadamente a sua personalidade, o seu comportamento e as suas acções. O conceito de personagem principal inscreve-se no quadro da sua relevância no concernente à dinamização da diegese narrativa, sendo designado quer como protagonista quer como herói, embora este último termo represente maior complexidade conceptual, como vimos nos parágrafos anteriores.

Étienne Souriau definiu como fundamental o papel da personagem protagonista, reduzindo as suas funções numa situação dramática. Ora, tendo em conta que esta concepção é crucial ao género romanesco, a personagem configura-se como uma entidade da qual depende a força temática, ou seja, o «primeiro impulso dinâmico» da história (*apud* Bourneuf e Ouellet, 1976: 215). A visão do filósofo francês Étienne Souriau que considera a situação dramática como «sistema de forças» permitiu-lhe restringir as funções narrativas a um universo de seis intervenientes: «o protagonista, o antagonista, o objecto, o destinador, o destinatário e o adjuvante» (*ibid.*: 214, 215, 216 e 217). Como se pode depreender, Souriau baseia-se no esquema categorial de Propp, se bem que lhe tenha retirado a categoria do traidor que faz parte da grelha proppiana da morfologia do conto.

O estudo que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes efectuam considera que as razões que motivam a personagem para levar a cabo uma acção, ou a desempenhar uma determinada função na narrativa, no ponto de vista da morfologia proppiana, podem estar intimamente relacionadas com as suas

---

espécie de transferência mágica, remete o escritor dessa finalidade social para as fontes instrumentais da sua escrita». Ora, no domínio da escrita romanesca, uma das principais fontes da qual nasce e transcorre o caudal da intriga é, obviamente, a figura incontornável da personagem protagonista, ou se quisermos, o herói da história.

pretensões, bem como com as razões do seu atrevimento e intromissão emocional na vida, de acordo com o seu «posicionamento no espaço e conexão com o tempo», (cf. Reis e Lopes, 2007: 193).

Outros estudos propõem critérios mais específicos, como o de Constantin Stanislavski, relativo à construção da personagem baseada num conjunto de aspectos que ocorrem de forma constante na narrativa, que a diferenciam doutras personagens. Esses aspectos têm que ver, sobretudo, com a qualificação, ou seja, com um conjunto de características ou qualificadores que o herói/protagonista detém em maior número que outras figuras. Igualmente, a heroificação da personagem está sobejamente marcada pelo número de vezes da sua aparição na narrativa; bem como pela sua autonomia e segurança. Isto é, o herói pode surgir frequentemente sozinho, ou em conjunto com uma outra personagem.

Um outro aspecto a ter em conta diz respeito à sua funcionalidade, no que se refere aos predicados funcionais de que ele é suporte na acção. Constantin Stanislavski evidencia, na sua análise, as funções propostas por Vladimir Propp, assim como as convenções enquadradas pelo género literário (cf. Stanislavski, 1986: 197-206). A conhecida obra do formalista russo Vladimir Propp, que se debruça sobre o conto maravilhoso como elemento importante na construção da sintaxe ficcional da narrativa, desenha um quadro formal da figura do herói.

A reconfiguração formal permite-nos fazer a análise da narrativa tendo em conta determinadas características funcionais que a personagem deve preencher. Nesse quadro teórico-pragmático, Propp entende «funções» como sendo as acções levadas a cabo pelas personagens, sublinhando que estas variam, em consonância com o seu significado no contexto, isto é, no desenrolar da narrativa (Propp, 2003: 65 ss).

As funções do herói sugerem uma busca constante de estratégias de reconciliação e/ou ou aproximação com aquilo a que ele aspira no futuro. A história e os acontecimentos que são narrados no romance constituem uma permanente manifestação das deambulações do autor. É destas manifestações que emerge a figura do herói que, com o seu comportamento, com a sua formação física e psicológica, funciona como elo de ligação entre a vida e a

sociedade, interpretando de forma mais clara a realidade e as vivências. Na esteira desse posicionamento, dessas características, julga-se que a figura do herói surge de um arrojado processo de construção e amadurecimento inserido no seu complexo mundo e no seu contexto social.

Em contrapartida, a epopeia tem vários núcleos de acção que formulam a atitude do herói e que, organicamente, se mantêm com sentido semelhante em toda a narrativa; eles servem a identidade do herói épico, mas não a constroem. As acções e aventuras presentes nas epopeias vêm apenas rendibilizar o carácter venturoso e heróico do protagonista, e todos os núcleos de acção convergem para demonstrar esse perfil. De tal modo que, afirma Georg Lukács, pouco importaria, dentro da epopeia, se fossem retirados ou acrescentados elementos, desde que se mantivesse a pertinência da linha de organização de perfil do herói e de sua comunidade.

O romance não apresenta essa delimitação, uma vez que todos os elementos da acção: personagem, espaço, tempo, etc., estão intimamente relacionados com as inquietações e aspirações do herói. Estes elementos influenciam, de alguma forma, como linha condutora principal do romance, a busca que faz o protagonista.

É o herói, na epopeia, o representante do seu povo, por se tratar de alguém com carácter superior, tanto que, é a ele que cabe o destino de boa parte da sua sociedade. Por ser do nível mais sublime da nação, o herói épico nasce consagrado predestinadamente, herdeiro de uma fortuna nacional; ele consubstancia as características apreciadas e valorizadas pela comunidade a que pertence.

Poder-se-á dizer, com efeito, que o herói épico é o protótipo do desejo sagrado do povo e, por isso, o que fará a diferença são suas acções e os seus objectivos. Contrariamente, e de acordo com os ensinamentos de Tzvetan Todorov, o herói romanesco é a principal figura textual que «provoca a compaixão, a simpatia, a alegria e a mágoa do leitor» (Todorov, 1979a: 189). Portanto, na sua especialidade, o herói representa a sociedade, embora possua talento para caracterizá-la, reiterando os elementos interiores e subjectivos do homem. Ele procura de todas as formas inspiração permanente no âmago das

convicções pessoais cujas atitudes ultrapassam a esfera de uma etnia, alargando, por assim dizer, a sua cosmovisão humana para um campo mais amplo.

Por envolver a reflexão sobre a natureza humana, na medida em que observa a perspectiva do homem em relação ao mundo, o romance apresenta totalidade em nível abstracto, a partir de conceitos que podem ser presumidos. A forma com que o romance se constrói, nessa trajectória, é meramente uma aparência de racionalização, já que o seu conteúdo nunca poderá ser compreendido. Essa abstracção proveniente da relação conteúdo-forma configura a progressão em que repousa o texto romanesco. Por se formular sempre aparentemente incompleto, ele aparece como forma em constante reelaboração. A forma do romance liga-se estreitamente ao herói problemático, tendo em conta que este último também se configura em construção progressiva.

A experiência sensível, na sua perspectiva empírica, alcança-se no romance, visto que contribui para a construção da subjectividade do herói. Embora edificado sob o substrato do subjectivo, o romance parte da experiência, da subjectividade para chegar à abstracção humana. O recurso aos problemas reais que a sociedade atravessa para a produção de um texto fortemente marcado pela subjectividade causa efeitos mais profundos no romance. Isto deve-se ao facto de que a relação do homem com a subjectividade gera o carácter subjectivo que permitirá o desenrolar do romance. O romance fala de acção, mas somente se ela reflectir subjectivamente a vida das personagens, de forma geral, e do herói romanesco em particular.

A subjectividade torna a escrita romanesca uma digressão permanente que consiste na «eliminação», pela mão do artista, da «expressão do rosto refletido» (Bakhtin, 1992: 53), visto que ele se situa à margem da história. Isso significa que o autor constrói uma entidade fictícia que o represente na escrita, permitindo fazer crítica isenta à qual ele próprio não se encontra objectivamente vinculado. Mikhail Bakhtin escreve, resumidamente:

Não é na categoria do *eu* mas na categoria do outro que posso vivenciar meu aspeto físico como valor que me engloba e me acaba, e devo insinuar-me nessa categoria para ver a mim mesmo como elemento de um mundo exterior que constitui um todo plástico-pictural. (Bakhtin, 1992: 54)

A construção do herói não é um processo autobiográfico. Pelo contrário, ao insinuar a heroificação da personagem, o autor romanesco procura estabelecer uma distância emocional entre a escrita e a sociedade, ou melhor, a sua obra corporiza a realidade que só existe na esfera do texto literário. Aliás, o próprio Bakhtin recusa-se a assumir que a escrita romanesca é auto-retrato verbal do autor, quando afirma o seguinte: «Dar uma imagem completa do seu próprio aspecto físico é mais difícil para o herói autobiográfico de uma obra de criação verbal quando se insere no desenvolvimento polimorfo da dinâmica romanesca, quando ela deve cobrir o homem inteiro» (Bakhtin, 1992: 53). Desta forma, o ensaísta mostra a conexão que se estabelece entre o herói e o mundo das ideias que o cerca, tendo em atenção que esse mundo, no romance, deixa rastros importantes na mesma proporção de valor que o herói. Na verdade, a partir da relação causal que aproxima o autor da sociedade, o protagonista torna-se cada vez mais subjectivo e potencialmente problemático.

Na contemporaneidade, e tendo em conta o contexto em que se configuram os interesses das sociedades – fortemente desligado da subjectividade humana e substancialmente relacionado à objectividade material –, o protagonista estará, provavelmente, em sintonia com o homem, o que amplifica o nível problemático do herói romanesco.

Por exemplo, sujeito a uma realidade heterogénea, Kindzu enfrenta a sua problemática a fim de se reencontrar consigo mesmo. Ao definir como estratégia de luta contra o mal a sua transformação em «naparama», revela uma extraordinária procura de processos reconciliatórios e de busca de si próprio. Neste caso, aprende a partir das suas experiências, sem objectivo de marcar a sua existência como sujeito completo. É a superação da realidade e a descoberta de um sentido a partir do vivido que lhe darão satisfação.

Mesmo falando basicamente da individualidade do herói e dos factos com ele relacionados, o romance acaba por se abrir de forma a lidar essencialmente com a natureza humana. Embora não trate de representar a sociedade e tampouco tenha a pretensão de elevar os heróis a um patamar superior dentro do contexto em que vivem, o romance conjectura as problemáticas do homem em

geral, acarretando certa colectividade, reflectida na forma de representação do indivíduo.

A expressão de tendência realista que caracteriza as duas obras, assim como os factores humanistas e naturalistas, associam-se às narrativas de natureza social, ideológica. Para o caso vertente de Cabo Verde e Moçambique, as narrativas são marcadas tanto pelos problemas da seca como pela violência da guerra, respectivamente.

Curiosamente, apesar de ambas projectarem a sua temática à evocação dos problemas agrestes, retratam fundamentalmente os problemas que têm que ver com a vida das pessoas que pertencem a todos os estratos sociais. Este facto evidencia uma tendência modernista, reforçada pela criatividade que caracteriza as obras.

Os aspectos de âmbito humanista e naturalista que caracterizam as duas obras permitem-nos tirar ilações, segundo as quais as personagens desempenham uma função de relevo, tanto no contexto do problema da guerra, relatado em *Terra Sonâmbula*, como no da seca que compõe o romance de Manuel Lopes. A relevância das funções desempenhadas pelas personagens poderá, ou não, ser fulcral para a definição de figuras heróicas nas duas narrativas? Ou será que os elementos teóricos de que dispomos nos ajudam a defender a existência de personagens-heróis? Tal como afixamos anteriormente, sempre será um risco tomar uma decisão definitiva sobre esta matéria.

Uma leitura atenta das duas obras, e dada a natureza dos problemas que compõem os enredos das duas narrativas, permitirá considerar a sua dimensão contextual nos alicerces da crítica social e/ou colectiva, o que, *a priori*, negaria a possibilidade de existência de qualquer tipo de heroicidade, pelo facto de considerar o papel das estruturas e entidades colectivas, ou do próprio espaço, como centrais na diegese. Porém, tendo em conta o posicionamento de autores como Mikhail Bakhtin, Philippe Hamon, Georg Lukács, Northrop Frye, Vladimir Propp e outros já arrolados neste trabalho, e à luz dos variados indícios de contradições que os textos permitem desvendar, poder-se-á falar da existência de

herói, na figura do protagonista, tanto em *Chuva Braba*, como em *Terra Sonâmbula*, como veremos mais em diante.

Aliás, em *Terra Sonâmbula*, estamos perante uma situação «sui generis» que provém do facto de a obra comportar duas histórias que se textualizam de forma interessante do ponto de vista da superestrutura narrativa, bem como no domínio semântico-pragmático. Nesta narrativa, o processo de heroificação torna-se ainda mais complexo e decorre de forma arrojada, como tivemos a ocasião de aflorar em muitas fases deste trabalho. Isso pressupõe, por conseguinte, a existência de mais do que um protagonista da história, sobretudo tomando em consideração que Kindzu, para além de ser uma figura imaginária, pela sua natureza, ele coexiste na história, não pela sua presença física, mas pelos seus feitos, pelas memórias redigidas em forma de diários.

Nos dois romances que constituem o estudo, a problemática do herói é encarada de formas diferentes, uma vez que as realidades das personagens protagonistas são igualmente diferentes. Porém, a questão da subjectividade na forma de pensar, de agir e na maneira como cada uma das personagens procura alcançar os seus objectivos acaba tendo alguns pontos de intersecção. No caso de *Terra Sonâmbula*, estamos perante, pelo menos, duas personagens principais que se entrecruzam no sinuoso labirinto da procura da solução dos problemas da guerra, mas que não logram os seus intentos por causa das dificuldades que enfrentam no derradeiro momento da história.

O caso de Kindzu, por exemplo, é bastante elucidativo. Ele termina a história como refugiado, no acampamento de Matimati, sob o pretexto de estar envolvido na procura do filho da sua amada Farida, relegando para segundo plano o seu objectivo inicial, o de se juntar aos naparamas do norte de Moçambique. Aqui, estamos perante um protagonista problemático, com características de personagem redonda, embora a sua ideia não tenha sido totalmente abandonada. O carácter problemático de Mané Quim, em *Chuva Braba*, é menos acentuado em comparação ao de Kindzu, em *Terra Sonâmbula*.

O protagonista de *Chuva Braba*, embora tenha sido dominado pela pressão atentatória de Joquinha, conseguiu resistir até às últimas consequências. Ele inviabilizou a sua ida ao Brasil e concretizou os objectivos de permanecer na sua



terra natal. Os termos de comparação não são totalmente sustentáveis, considerando que, nos dois casos, estamos perante situações motivacionais diferentes. Num caso, trata-se de duas personagens de sexo oposto: Kindzu e Farida, enquanto no outro, ambas as personagens são masculinas: Mané Quim e Joquinha. Porém, o efeito das suas acções é bastante significativo para a concepção dos modelos que estruturam a figura de herói.

Por outro lado, temos que ter em conta o facto de que, tanto em *Terra Sonâmbula*, como em *Chuva Braba*, a tipologia das personagens que constituem a centralidade da história sofre, de alguma maneira, influências de motivação externa. Por exemplo, Mané Quim é coagido pelo padrinho a sair de casa para ir viver no Brasil. Se bem que não tenha realizado definitivamente o desterro, pelas razões já evocadas, ele sofre um atentado psicológico de natureza social. É uma espécie de rapto subtil que Joquinha faz ao seu afilhado, na medida em que o processo de negociação social redundou num fracasso total. Por seu turno, Kindzu, uma personagem importante do texto de Mia Couto, ainda que não tenha sofrido a mesma tentação que Mané Quim, tem a sua existência no enredo, através do seu percurso histórico e social.

Se admitirmos a centralidade de Muidinga na história, podemos, sem dúvida, chegar à conclusão de que esta personagem é a que mais atenção convoca em nós, dado o papel de protagonista que representa no enredo.

Nas duas situações narrativas, temos personagens principais que foram vítimas quer dos problemas sociais e políticos, quer dos problemas naturais e ecológicos. Nestes termos, e à luz da conceptualização proppiana, as personagens protagonistas não se enquadram na tipologia de herói designada «actante-sujeito» e/ou «beneficiário», tendo em conta as implicações semânticas e semiológicas que presidem à sua formação; mas pelo contrário, podemos, seguramente, adoptar a designação de «heróis-vítimas», sugerida por Philippe Hamon (1977: 94) no seu estudo intitulado «Para um estatuto semiológico da personagem».

### 6.1.1. O herói em *Terra Sonâmbula*

Como referimos várias vezes, este texto romanesco é uma extensa obra de estrutura híbrida, constituída por uma sintaxe narrativa enriquecida tanto por extractos líricos, como por enunciados potencialmente realistas. Com efeito, os processos de rendibilização narrativa do realismo e do lirismo funcionam, de forma emparelhada e sensual, reforçados por traços do discurso oral<sup>155</sup> que sempre caracterizam a arte literária coutista, principalmente enquanto escritor habilitado a contar histórias suportado por alicerces da cultura tradicional moçambicana. Por estes motivos, o primeiro romance de Mia Couto é visto como uma das mais importantes obras literárias do autor.

*Terra Sonâmbula* adquire ainda maior importância pelo facto de ser representativo de uma estilística literária personalizada, que faz convergir na prosa literária vários elementos caracterizadores da gramática do conto contemporâneo moçambicano. Publicada em 1992, esta obra assume-se como uma unidade romanesca que marca a transição periodológica da literatura moçambicana<sup>156</sup>, dada a sua vocação crítica que coincide com a mudança estrutural da política e dos matizes que regulam o sistema cultural em Moçambique.

A transição de uma época histórica para outra implica, naturalmente, a construção de novos modelos de abordagem literária. Desta abordagem surgem novas personagens nas narrativas de temáticas sociais que melhor se inserem no

---

<sup>155</sup> Roland Barthes (2009a: 55), apoiando-se em concepções linguísticas, afirma que «o código oral» é primário em relação ao «código escrito». Na verdade, o código oral torna-se um principal sistema de realização natural da língua.

<sup>156</sup> A partir de 1992, ano em que é publicado *Terra Sonâmbula*, a literatura moçambicana liberta-se do sistema pedagógico que impunha a exaltação dos feitos heróicos resultantes das conquistas da década da guerra de libertação. Ela transforma-se num monumento emancipado da crítica e da abordagem de aspectos que têm que ver com a vida, com a sociedade, com a cultura e tradições. A literatura já não está mais preocupada com a «galvanização dos ouvintes e leitores para causas patrióticas» (Laranjeira, 2005: 101) apenas, mas também pela produção de valores inseridos na moçambicanidade cultural e ideológica libertária. Ela torna-se um elemento provocatório e questionador da forma como a organização estrutural do comando central da vida dos moçambicanos decorre e se manifesta.

espaço temporal em causa. Deste modo, é importante relacionar a correlação semântica da obra coutista, não apenas com esse processo de transição epocal e da história, mas sobretudo com a alma que vivifica uma nova matriz da crítica baseada na ficção literária moçambicana.

Para sustentar a sua veia contística, em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto conta duas histórias intercaladas. O primeiro episódio envolve duas personagens, uma mais velha, Tuahir, e outra mais jovem, Muidinga. A segunda história mergulha as suas raízes na misteriosa vida de Kindzu, uma personagem que, para além de ser protagonista, desempenha a função de narrador. É à volta destas duas histórias que se multiplica a grelha temático-semântica que constitui a obra.

No primeiro caso, embora as duas personagens representem papéis relevantes no enredo, Muidinga, órfão, cujos pais foram «mortos com balas de bandidos» (TS: 53), surge como figura central da história. A sua centralidade é profundamente originada pela preponderância do seu aparecimento, que desperta no leitor diversas formas de leitura do lirismo da prosa coutista. Lembre-se que Muidinga é uma personagem resgatada à boca do sepulcro, ao qual mesmo os «moribundos em viagem sem regresso» (TS: 55) não escapam, conforme descreve o narrador. Ele e outras crianças contraíram a doença de «mantakassa» (TS: 56) por terem comido mandioca, sofrendo, depois, uma grave desnutrição, agravada pela ausência de cuidados e assistência médica adequados. Na verdade, no período da guerra «Tudo fora abandonado, as culturas se tinham perdido, castanhamente» (TS: 54). Foi nessa circunstância que Tuahir salvou o miúdo no acto de sepultação desse grupo de seis crianças, algumas das quais ainda vivas.

Durante a sua vida na companhia de Tuahir, o adolescente Muidinga desempenhou um papel importante, tanto para a sua «recriação», como para o enriquecimento semântico do lirismo romanesco. Foi ele quem se encarregou de ler e interpretar as histórias de Kindzu, escritas nos onze cadernos.

Essas aprendizagens tornaram-se um importante campo de coabitação lírica entre Muidinga e Tuahir. Na verdade, é nestas circunstâncias que o lirismo romanesco ganha preponderância na literatura moçambicana da contemporaneidade, na medida em que se torna a expressão de angústia e de

busca permanente das formas mais arrojadas da vida. Portanto, nesta narrativa, estamos perante uma autêntica metodologia de produção romanesca que caracteriza a escrita actual de Moçambique.

Depois de recuperar das enfermidades de que padecia, Muidinga revela ser representativo de um estrato cultural humilde. Essa sua visão surge como plataforma caracterizadora do estatuto «sui generis» que os heróis romanescos, constituídos a partir da significação da consciência do acto perante a vida e o mundo, possuem. Portanto, a humildade resulta de uma opção própria da modalização do discurso heróico. Retribuindo o apoio que Tuahir lhe concedera durante o período de sofrimento e de desespero, Muidinga foi capaz de, no momento da debilidade do velho por causa da sua idade, agravada pela doença, sofrimento e pelo desespero, dedicar-lhe maior atenção, acompanhando-o nessa fase difícil da vida. Sendo um homem de idade, Tuahir não resistiu à doença. Nessa altura, os papéis e a responsabilidade dos dois trocam-se no desenrolar da narrativa.

Reconhecendo a superioridade dos mais velhos na tomada de decisões e na orientação da vida da família, Muidinga apreende as lições dadas por Tuahir mesmo nos momentos derradeiros da sua vida. Quando o velho se encontrava em estado de agonia, sem força para trabalhar, Muidinga manifestou preocupação, procurando corresponder ao carinho e toda a fraternidade que recebera do velho. Foi pelo espírito de amor que, no momento em que Tuahir agonizava, «O rapaz se deita, constreito» junto dele, envolvido, desesperadamente, num sofrimento dicotómico, «o de tocar em Tuahir e o de se estar deitando com a morte» (TS: 194). Muidinga conjectura a aproximação da morte do seu tio através do som da xigovia<sup>157</sup> que ao longe se ouvia. A força

---

<sup>157</sup> Instrumento musical da família da flauta que os pastores usam para tocar canções tradicionais durante a pastagem na savana. Trata-se de um instrumento não convencional construído na base da «cuacueira» (TS: 191), um fruto silvestre da família da «massala», muito abundante nas planícies e nas savanas do sul de Moçambique. Geralmente, o som da «xigovia» exprime sentimentos de solidão em que o pastor está envolvido, traduzindo-se num diálogo permanente com os animais na pastagem. As canções configuram várias temáticas relacionadas com a vida agreste. Dum lado, retratam a problemática da pobreza, lamentações de angústia e,

simbólica da xigovia funciona como acorde de intervenção bucólica nos momentos de solidão e sofrimento que, geralmente, caracterizam a maioria dos pastores. É deste modo que o adolescente, Muidinga, inicialmente olhado com desconfiança pelo pastor como «saltinhador do mato» (TS: 191), toma conhecimento da importância da xigovia como instrumento musical de grande valor lírico na cultura moçambicana.

Abalado pela presença de Muidinga, o pastor receava que este lhe roubasse o gado, confundindo-o com os ladrões que na altura extorquiam os bens e as riquezas das populações usando a força das armas. Numa atitude claramente indubitável, e como contraponto desse fenómeno enraizado na sociedade moçambicana, Muidinga manifesta a sua curiosidade ao ver o pastor com a flauta e pede-lhe para tocar uma música de xigovia: como que a corresponder ao pedido amigavelmente formulado pela personagem, «Timidamente despontam os primeiros fios de conversa e os dois se vão confiando. Muidinga pede que o pastor toque a xigovia. E fecha os olhos, pronto a ser encantado» (TS: 191).

A curiosidade de Muidinga constitui, sem dúvida, um dos grandes momentos da história desta personagem. Foi para ele uma espécie de reencontro com a vida, com o passado e com a realidade há muito perdida nas sociedades moçambicanas, marcado pela conversa consoladora que estabeleceu com uma pessoa aparentemente estranha, mas experiente e possuidora de um espírito convival e de solidariedade humanística. Porém, o jovem pastor fica hesitante temendo que Tuahir morra ao som da xigovia, como ilustra a seguinte citação:

O pastor lhe sacode, aflito. Muidinga sorri, pedindo que comece. Mas o outro continua receoso. Diz que já tinha visto muitos adormecerem definitivos, ao som da flauta. Não quer que seu visitante vá muito longe, embalado no esvoar da mente. Em vez de xigoviar diz preferir contar uma estória, verdadeira, passada consigo, naqueles mesmos passos. (TS: 191)

---

doutro lado, evocam as peripécias do passado e do presente, com perspectiva na imagem do futuro.

A história que o pastor conta aumenta a preocupação e a curiosidade de Muidinga. O pequeno pastor conta uma cena anedótica que se passara com um dos seus bois, picado por uma «garça», acabando por morrer. No momento da agonia, «O boi percorria as nocturnas horas se mantendo boi, mugindo como as acabrunhadas xipalapalas. Morreu na trigésima noite. O pastor assistira a sua lenta agonia e jura ter visto lágrimas deflagrando nos redondos olhos do bicho» (TS: 192-193). Essa história marca um importante libelo lírico no romance de Mia Couto, veiculando núcleos semânticos autenticamente impressionantes que se transformam na metáfora desoladora da saúde de Tuahir. Trata-se de uma «cena mimética»<sup>158</sup>, tomando em consideração que a doença do velho Tuahir é vista pelo pastor como reminiscência do fenómeno que terá levado a vida do seu boi.

A semântica pastoril da transcrição anterior rendibiliza a estrutura narrativa do romance que, neste caso, surge como um suporte modelizante do conto e do lirismo moçambicanos. Curiosamente, a formação da sociedade moçambicana é preenchida por matizes com que se tingem os grandes momentos da convivência tradicional. Nessa convivência, o acto de «contar» desempenha um papel pedagógico importante na formação dos grandes heróis moçambicanos, a maior parte dos quais foi educada no meio deste prisma antropológico.

Consciente de que a morte é um fenómeno ao qual ninguém pode escapar, Muidinga considera que a sua inevitabilidade poderá aumentar o nível causticante das suas angústias, da sua solidão e do seu sofrimento «pre-destinados» e perenes, na medida em que o «velho foi toda a sua família» (TS: 193). A perdê-lo, estaria perante uma segunda orfandade, considerando que os seus pais biológicos morreram, ficando sozinho, sem amparo, apoio e assistência. Por outro lado, o sentimento de orfandade torna-se mais acentuado pelo facto de que a terra está igualmente em situação de morte latente.

Muidinga é uma personagem construída sob princípios realistas, tendo em conta a forma como o narrador conta a sua história e em função do seu

---

<sup>158</sup> Robert Scholes e Robert Kellogg (1977: 113) dizem, em *A Natureza da Narrativa*, que a cena é mimética, constituindo um fenómeno comum a todos os homens. Estes autores afirmam isso com o intuito de defender que para além de ser uma pessoa, a personagem representa, em função do seu desempenho na narrativa, a categoria de herói.

desempenho na narrativa. O seu nascimento e o seu protagonismo na narrativa surgem como manifestação das angústias que o autor textual procura exprimir na sequência dos problemas reais que constituíram a principal matriz conflituosa do romance.

A estratégia de construir um romance na base de segmentos provenientes da gramática do conto surge como reminiscência da sintaxe narrativa produzida pelo escritor Mia Couto desde o princípio da sua carreira literária. Recorde-se que a sua obra primeira assenta nas bases da oratura plasmada na estrutura do conto de que o autor foi um cultor acérrimo, antes de publicar, em 1992, o seu primeiro romance. Como ensina António Manuel Ferreira, na sua dissertar sobre «brevidade e fragmentação no romance *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane», «as técnicas e materiais provenientes da tradição oral são textualizados como literatura» (Ferreira, 2012: 40). Por isso, não nos surpreende, de forma alguma, que no processo de uma mudança da tradição estética do conto para o romance, ainda sobrevivam excertos estruturantes de uma tipologia narrativa que reafirme o desejo de transformar o texto literário numa enorme instituição de construção híbrida. Lembre-se ainda que o lirismo da prosa na literatura moçambicana, para além de ser vocacionada à alocução oral, sempre teve a sua base de acção protagonizada por animais, na maior parte das vezes, selvagens. Desses animais destacam-se, pela forma profunda com que «encaram» e «interpretam» o mundo, o cágado, o tigre, a serpente. Ao trazer a personagem do pastor para esta narrativa, o autor cria uma escrita mais empenhada, reforçando o núcleo estético da proveniência tradicional.

Essa estratégia adoptada por Mia Couto é fortalecida pela incorporação de cenários consternadores como são os casos da história contada pelo pastor, a triste imagem que a morte do boi configura, a doença de Tuahir e, até, a do próprio Muidinga que, como afiançamos anteriormente, esteve inclusive em situação igual à da própria terra em agonia. Mia Couto fortifica, desta forma, a ligação dos sentimentos, bem como estabelece a nossa relação emotiva com as personagens romanescas.

Ao apresentar um quadro identificador e caracterizador do herói na narrativa, Todorov afirma que a relação emocional com o herói permite analisar a

obra literária do ponto de vista estético. Esta ideia convoca em nós o maior interesse pela aferição da importância das personagens, não na base do seu estatuto social, da sua posição económica e do poder político que elas ostentem, mas, simplesmente, tendo em conta os seus efeitos estéticos na obra literária, o nível da sua contribuição profícua na constituição da gramática romanesca.

Se se tomasse o estatuto social como um factor privilegiado para a caracterização e identificação do herói, correr-se-ia o risco de, em *Terra Sonâmbula*, nomear-se a figura do administrador como tal, em função do cargo político que exerce. Mas, pelo contrário, o narrador desqualifica esta figura que a si própria se banaliza por causa do seu envolvimento em actos de corrupção, um mal social a ser combatido. A este tipo de personagens, que ocupa um certo estatuto na narrativa, apresentando, porém, uma conduta antiética, Carlos Reis chama «anti-herói» (Reis e Lopes, 2007: 35-36), em consonância com as definições avançadas no Renascimento e no Romantismo.

Perante esta caracterização pedagógica da personagem, dir-se-ia, portanto, que, no romance de Mia Couto, há duas figuras que, embora a sua condição social não represente alguma posição de realce, emergem da situação de indivíduos desfavorecidos; sofrendo tentações diversas, o seu envolvimento no discurso narrativo revela-se fundamental do ponto de vista de «transformação do material em sujeito» – retomando as lições que nos são dadas por Tzvetan Todorov (1978: 190) –, o que representa de forma clara a estratégia de encadeamento de motivos. Essa evolução é, substancialmente, notória, por um lado, em Muidinga e, por outro, em Kindzu, embora este último não tenha conseguido alcançar as suas reais intenções.

Ainda que não mereçam estatuto de herói, porque herói só pode ser um, tendo em conta os princípios da sua definição, estas personagens equivalem-se pela sua relação crítica e pelos procedimentos líricos que foram tidos em conta na sua idealização. Note-se que Muidinga conhece Kindzu pelos seus feitos, pelo seu pensamento, pela forma como a personagem consegue relatar os acontecimentos da guerra, dramatizando os episódios da forma mais clara e comovente possível. Nesse sistema de relações e contactos póstumos, Muidinga encarna os valores de sentimento lírico que a vida de Kindzu encerra.



Na verdade, é Kindzu quem dinamiza a estrutura emocional do romance. O papel protagonista desta personagem aumenta no desenrolar da história, uma vez que a sua acção, nas diferentes etapas de intervenção, gera expectativa, intui nostalgia e recorda sobretudo os momentos de tristeza e de desespero em que os moçambicanos estiveram envolvidos.

Os factores de definição do conceito de herói correlacionam-se, por outro lado, com a discussão referencial feita por Philippe Hamon, no seu texto intitulado «Para um Estatuto Semiológico da Personagem», inserto em *Categorias da Narrativa*, obra produzida em co-autoria com Françoise van Rossum-Guyon. Segundo este autor, o conjunto de critérios para a identificação do herói de uma narrativa tem que ver com a relevância dos «códigos culturais», no domínio dos quais o herói se arroga um estatuto privilegiado, cultural e moralmente, perante a sociedade. Porém, essa polarização pode ser invertida, em relação ao mesmo herói, em consonância, por exemplo, com os fenómenos de «legibilidade», ou seja, o contexto social e a questão da inserção da escrita num dado período literário surgem como elementos fundamentais para determinar as condições da «literalidade da personagem» (cf. Hamon, 1977: 90-91), considerando a problemática do herói no terreno da moralidade. Por outras palavras, poder-se-á afirmar que a «legibilidade» de uma obra depende essencialmente das condições que têm que ver com a «coincidência entre o herói e o espaço moral valorizado» (Hamon, 1977: 91).

Na verdade, as acções de Kindzu permitem ao leitor chegar à conclusão de que a guerra esteve, várias vezes, ligada não somente aos problemas políticos, como também a factores relacionados com a perda de valores éticos de origem tradicional moçambicana. O papel desempenhado pela personagem não só tem que ver com o seu instinto enquanto protagonista, mas também com a sua capacidade de assumir os problemas e as dificuldades como desafios que perturbam a memória, mas que devem ser enfrentados. Em muitas das suas intervenções, Kindzu aumenta a robustez do texto, *Terra Sonâmbula*, tornando-o escrita lírica, preenche esteticamente os momentos que o «eu» protagonista ocupa no enredo. Vejamos a força semântica dos seguintes depoimentos do

protagonista relativos às condições sub-humanas que observou à sua chegada a Matimati, terra da água:

O que testemunhei naquela imensa povoação foram coisas sem hábito neste mundo. Gentes imensas se concentravam na praia como se fossem destroços trazidos pelas ondas. A verdade era outra: tinham vindo do interior, das terras onde os matadores tinham proclamado seu reino. Consoante as pobres gentes fugiam também os bandidos vinham em seu rasto como hienas perseguindo agonizantes gazelas. (TS: 59)

Neste trecho, o narrador-personagem-protagonista apresenta-nos um olhar agudo e uma leitura de feição intervencionista. Essas linhas-de-força interpretativas do conteúdo semântico da narrativa sugerem uma impressão catártica cujos sentimentos elevam a sua figura a um nível magistral da história, e cujo alcance hermenêutico consubstancia os onze cadernos de *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Através de Kindzu, o autor usa a literatura para a libertação da alma e das mentes angustiadas. Com efeito, a textura semântica do romance de Mia Couto reifica a concepção da literatura como «subsistema do sistema da comunicação linguística», se quisermos usar a terminologia de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2007: 196-197), quer seja ao nível do plano da escrita, quer seja ao nível do plano semântico-pragmático. Isto é, a obra coutista reveste-se de uma potencialidade estético-estrutural que resulta da forma como o autor, partindo de situações reais, constrói o seu pensamento crítico. É uma capacidade absolutamente irreverente em relação à perda do pudor, à imoralidade generalizada que leva as pessoas ao sofrimento sem precedentes, passando insensatamente por «coisas sem hábito neste mundo».

O romancista refere-se, sobretudo, ao facto de ter assistido à amontoação das pessoas como se fossem «destroços» marinhos. Este tipo de crítica tem um alcance profundo na reconstrução do pensamento da estética e da ética da vida, na medida em que diz respeito ao sofrimento da pessoa humana que, mesmo encontrando-se em estado de agonia, ainda é alvo de perseguição pelos

«bandidos» que parecem «hienas»<sup>159</sup> caçando suas «agonizantes gazelas» (TS.: 69) presas, cuja debilidade provém da perda de esperança e da força de viver. Neste texto, Mia Couto mostra como a partir da literatura o autor pode devassar as funduras e os interstícios da interioridade humana e, daí, vivificar a estética da vida. A hiena é uma fera que invade o espaço humano e mata pessoas nas terras agrestes de Moçambique. Poder-se-á, neste caso, dizer que, em *Terra Sonâmbula*, existe uma relação metafórica entre as hienas e os homens da guerra, e uma correspondência entre estes e os homens indefesos, visto que duas realidades distintas configuram um símbolo de manifestação e realidades enigmáticas.

Ao ter um olhar aguçado e uma apurada capacidade de descrição, o romancista atribui ao ambiente uma tonalidade desoladora; mas essa sua capacidade deflui de um supremo cunho artístico que coincide com uma escrita radiante, com a qual fecunda o processo de liricização da narrativa moçambicana. É, pois, com esta forma e, sobretudo, através dos atributos implícitos que o autor concede ao protagonista do seu texto, que apreendemos os aspectos de relevo com que se caracteriza a personagem, tendo em conta, essencialmente, o domínio dos códigos sociocultural, ético e ideológico.

Reflectindo sobre a personagem a partir da temática da guerra e dos problemas sociais que se repercutiram no tempo e no espaço, o texto de Mia Couto perpassa por inúmeras situações de domínio ideológico e cultural, retratando as tradições locais. Vejamos, por exemplo, o contexto lírico em que a seguinte passagem textual se insere, onde a personagem protagonista se afigura ser dotada de competência para enfrentar os seres imaginários, constituídos, sobretudo, pelo espírito do pai e pelas forças da natureza, durante a peregrinação que fazia pelo mar, visando concretizar o sonho de se juntar aos naparamas:

A viagem mal começava já o espírito de meu pai me perseguia. Quando olhei à minha trás vi que os remos deixavam um rasto no mar, duas linhas de

---

<sup>159</sup> A força que irradia da hiena torna a escrita de Mia Couto um fenómeno que configura o mundo fantástico. Já referimos noutras ocasiões que os animais desempenham uma função privilegiada no processo de invenção e construção da narrativa de tradição oral moçambicana, e o autor de *Terra Sonâmbula* usa esse poder mágico na leitura do mundo e das sociedades.

buracos. Essas pegadas na água eram as marcas do chissila, esse mau-olhado que me castigava. Assim eu desobedeci da jura de nunca deixar sinais de minha viagem. Lembrei o conselho do nganga e tirei a ave morta debaixo do meu assento. Estava preparado para essa batalha com as forças do aquém. (TS: 43)

Ora, infere-se, deste fragmento textual, que o autor nos apresenta uma tela que veicula a estética do seu projecto romanesco, sob a forma de depoimento, veiculando para além das revelações de ordem pragmática, os aspectos de subjectividade do universo cultural moçambicano. Desta feita, concordamos, efectivamente, com Maria Fernanda Afonso que, ao estudar a metáfora da epígrafe que ocorre no «conto moçambicano», do ponto de vista da «consciência histórica, consciência cultural», afirma que o texto organiza-se como uma «tela de fundo da criação literária» (Afonso, 2004: 263). Na verdade, o texto literário, para além de ser uma simples compilação de histórias, funciona como ecrã por meio do qual se projecta a estética e a cultura, instaurando a relação que existe entre a ficção e a História (cf. *ibid.*: 263-264).

O efeito das forças mágicas, ou seja, a intromissão de figuras que intervêm na ficcionalização da narrativa ajuda-nos a pensar na existência de personagens que convocam a desmesura do oculto no perceptível, intervindo, principalmente, na dimensão mítica da escrita coutista. A personagem Kindzu, por exemplo, só podia salvar-se da situação em que se encontrava mergulhada mediante a intervenção de algo extraordinariamente competente, equiparado a uma divindade à luz da magia moçambicana. Por conseguinte, e segundo as tradições ancestrais, o heroísmo está intimamente relacionado com a utilização desse poderio tradicional proporcionado pelas «forças do aquém» que a personagem evoca na sua alocução.

Com efeito, acreditamos que a leitura do texto de Mia Couto traça outras linhas de força interpretativa da narrativa, ao estabelecer esquemas diassistémicos de significação supratextuais que requerem o conhecimento intrínseco da cultura e das tradições moçambicanas. Maria Fernanda Afonso foi mesmo feliz ao afirmar que, nas suas múltiplas funções, as «literaturas emergentes» asseguram a «imbricação do mundo real e do mundo representado na obra literária» (Afonso, 2004: 262), o que se manifesta pela forma como os

autores conseguem entrelaçar a «obra e a vida» (ibid.) no plano da liricização da narrativa. Na escrita de Mia Couto, são cada vez mais claras essas marcas de questionamento da realidade através da literatura, revelando, nos seus textos, uma forte inquietação originada pelo contexto social contemporâneo. Através da narrativização da realidade, o autor problematiza a sociedade e a sua história, tendo em conta a conduta, os seus valores e a sua linha de produção e de desenvolvimento. O autor testemunha o quotidiano e penetra no imaginário profundo da condição de ser moçambicano, desenvolvendo na escrita os parâmetros matriciais da construção da identidade nacional.

Ler Mia Couto nestes termos é uma tarefa que requer muita abstracção baseada no conhecimento dos códigos simbólicos e linguísticos do substrato literário moçambicano, na medida em que a sua obra indicia um trabalho apurado de arte de ver e escrever o mundo em seu redor. Obviamente, interpretar uma obra de arte pressupõe decodificar uma série de preceitos linguísticos e pragmáticos, e requer, por outro lado, ter o domínio das normas que regulam a cultura e a sociedade, as tradições e os hábitos vivenciais da comunidade.

A propósito da acessibilidade dos códigos artísticos, Maria Alzira Seixo, no seu estudo sobre *Discursos do Texto*, estabelece dois eixos de pensamento muito importantes: «que toda a arte é mais ou menos inacessível, na medida em que só a ela chegamos por degraus infinitamente multiplicados [...]» e, em segundo plano, «sendo mais ou menos inacessível, a arte pode ela própria chegar até nós [...] por imposição, por programação, por indiferença» (Seixo, 1977: 42-43).

Esta situação, tal como acontece em muitos ficcionistas da arte literária, existe na escrita de Mia Couto, reforçada pela presença de discursos que, na essência, acompanham o movimento literário moçambicano da contemporaneidade. Com efeito, as personagens principais de *Terra Sonâmbula* denotam um forte poder de espiritualidade, uma excessiva dose de coragem proveniente do desejo de vencer as vicissitudes que se lhes impõem. Vejamos, por exemplo, como Taímo inventa uma nova maneira de viver na tentativa de salvar o filho, Junhito, que se encontrava em apuros perante as perseguições que visavam a sua captura e aniquilamento:

Fez seguir ordens de seu mandamento: o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha. Os bandidos quando chegassem não lhe iriam levar. Galinha era bicho que não despertava brutais crueldades. Ainda minha mãe teve ideia de contrariar: não faltavam notícias de capoeiras assaltadas. Meu pai estalou uma impaciência na língua e abriu o despacho: aquela era a única maneira de salvar Vinticinco de Junho. (TS: 21)

Isto parece uma comédia, uma peça novelística que pretende legitimar o valor da intriga. Na verdade, os locais onde as pessoas se salvavam dos raptos e das mortes durante a guerra incluem espaços imaginários que se extinguem na paisagem do tempo.

Mas o mais importante é vermos nesta passagem textual como as personagens adquirem intuição espiritual e onírica para legitimar o seu dom inventivo de busca de outros valores que as ajudem a contrariar as intenções macabras da guerra, conferindo à narrativa uma importância fundamental no domínio da criatividade.

Vinticinco de Junho é a metáfora das heróicas conquistas do povo moçambicano. Portanto, a formação desta personagem surge, provavelmente, para demonstrar como o heroísmo pode ser vitimizado (cf. Hamon, 1977: 94). Neste caso, quem sofre os efeitos dessa vitimização é o próprio povo, o mesmo que foi declarado, no dia 25 de Junho de 1975, como «Povo Heróico» face à proclamação da independência que ditou a descolonização de Moçambique por Portugal.

Todas as tentativas de salvar Junhito elevam, na verdade, a figura da personagem como fundamental na narrativa. Aliás, o substantivo axiológico que caracteriza o nome da personagem é, por si só, bastante significativo, tendo em conta o seu valor semântico. Desta forma, poder-se-á chegar, facilmente, à conclusão de que esta personagem foi a principal causa da guerra dos 16 anos que, começa logo depois da independência. Portanto, Vinticinco de Junho passou do eufórico sentimento nacional ao sofrimento desumano que, de forma contagiante, foi atingindo as famílias moçambicanas: «nossa família ainda não deixara cair nenhum sangue na guerra. Agora, a nossa vez se aproximava: *A morte vai pousar daqui, tenho a máxima certeza*» (TS: 20).

A passagem textual anterior convoca o leitor a ter consciência sobre a morte, o sofrimento e todas as situações viscerais que caracterizam a vida das personagens. Era impossível que o demónio da morte não atingisse todas as famílias moçambicanas. Ainda que esse fenómeno não afectasse directamente as muitas famílias, o sofrimento, o pressentimento e remorsos eram inevitáveis na medida em que a própria terra se encontrava em estado de choque, e a independência posta em causa pelo recrudescimento da guerra. Os raptos, assim como as mortes, eram uma constante, atingindo inclusive os animais: «não faltavam notícias de capoeiras assaltadas», o que pressupunha haver menor hipótese de Junhito se salvar.

### **6.1.2. O herói em *Chuva Braba***

A par de Mia Couto, que considera que as suas personagens de ficção são seres misteriosas que vivem dentro de si de maneira intensa e obsessiva, Manuel Lopes pondera no seu estudo ensaístico que elas «são criaturas sensíveis, consciencializadas na sua responsabilidade social e humana, portanto, cientes da sua participação no jogo da intriga como qualquer homem na sociedade em que vive» Manuel Lopes (1973: 1).

A comparação que efectuamos em relação ao pensamento dos dois escritores mostra até que ponto a literatura goza de um privilegiado campo de intertextualidade. No seu ensaio relativo às «Considerações sobre as personagens de ficção e seus modelos», Manuel Lopes deixa clara a sua intencionalidade artística e o seu cometimento com as questões que têm que ver com a sociedade.

Tal como Mia Couto, o autor de *Chuva Braba* mostra, claramente, a sua envolvimento na temática da vida, da sociedade e nos problemas de desenvolvimento humanitário. Porém, a sua principal diferença em relação ao autor de *Terra Sonâmbula* reside na maneira como ele encara a complexidade dos problemas sociais, artísticos e culturais, estudando-os no contexto pedagógico da criação da arte literária em Cabo Verde, e cuja dimensão transpõe as fronteiras restritas da realidade cabo-verdiana, marcada, principalmente pela insularidade.

Manuel Lopes, enquanto escritor de carácter universal e, por fazer parte de uma plêiade de autores-fundadores da revista *Claridade*, um dos mais conceituados instrumentos literários que tinha como principal propósito a caboverdianização da literatura arquipelágica, revelou ser um dos principais criadores da ficção literária tendo em conta os fundamentos culturais e históricos de Cabo Verde.

Aproveitando os conhecimentos provenientes da influência da cultura nordestina do Brasil, marcada essencialmente pelo modernismo, o autor de *Chuva Braba* procura trazer à ribalta os problemas que a sociedade enfrenta no dia-a-dia, o que é positivamente conseguido através da criação de um universo de personagens que interpretam a vida sem se preocupar com a produção literária cerceada pela tradição formalista da «arte pela arte». Quer dizer, as personagens de Manuel Lopes procuram representar, da forma mais realista possível, a realidade cabo-verdiana, tendo em conta, sobretudo, os aspectos mais marcadamente socioculturais que intervêm nos processos de liricização da narrativa.

Um dos principais desafios com que se depara Manuel Lopes parece ser o de induzir o leitor a entender a literatura, não só como fenómeno de intuição artística, como também e, sobretudo, de compreensão de valores sociológicos, preenchendo o lugar criado pela inocuidade e inércia do mundo face aos reais problemas da vida. Nesse processo, o autor apropria-se das técnicas e dos matizes aprimorados pela arte, desenhando imagens que a literatura propicia, e com as quais amplia a visão do mundo.

Daniela Nogueira Amaral (2009: 11), em «Literatura e sociologia: a personagem romanesca como construção ideal-típica», considera que, do ponto de vista sociológico, a obra romanesca inscreve o seu objecto de abordagem no quadro da «compreensão» e do «entendimento da ação específica, intersubjetiva». Quer dizer, e nessa visão pedagógica, Amaral ressalva a questão que é defendida pelo sociólogo francês Dominique Schnapper<sup>160</sup>, baseada na

---

<sup>160</sup> No seu livro intitulado *A compreensão sociológica: como fazer análise tipológica*, Dominique Schnapper justifica a sua posição de efectuar uma análise dos fenómenos do ponto de vista sociológico, considerando que a construção do «tipo ideal como operação de estilização da



intuição racional do conhecimento, considerando que «a sociologia se funde à experimentação, à empiria» (ibid.). Recusando uma estratégia coibida pela estética que caracterizou a produção literária do século XVIII, que punha em causa as razões funcionais e pedagógicas da arte, Manuel Lopes desenvolve a sua temática considerando como fundamentais os aspectos mais sensíveis que envolvem as minorias, fortemente marcadas pelo uso coloquial da língua cabo-verdiana.

Deste modo, o processo de criação e valorização da personagem da narrativa tem que ter em conta esta filosofia cultural e ideológica, constituindo fonte de inspiração de Manuel Lopes. Voltaremos a citar Robert Scholes e Robert Kellogg (1977: 113), relativamente à necessidade de considerar a irreabilidade da cena ficcionada, ainda que concordemos que, sob muitos aspectos, a «cena é mimética» (ibid.). Os aspectos que podem ser tidos como efectivos, e, por isso, passíveis de imitação dos diferentes modelos da vida na obra do autor de *Chuva Braba*, residem na inegável realidade da fome, bem como na tentação que muitos cabo-verdianos tiveram de sonhar com uma vida que devia ser lapidada na busca quotidiana, quer ao nível interno, quer fora das fronteiras nacionais.

Neste caso, Lopes afirma que, ao contrário do que se poderia imaginar, a criação da personagem romanesca não significa «plagiar a realidade», mas é, na sua óptica, um processo de «incubação» (Lopes, 1973: 7). Na verdade, a arte literária surge como um ninho que envolve, de forma discreta, o segredo da vida. Ou melhor, através da arte literária, o autor leva-nos a percorrer a longa caminhada do irreal a partir das realidades subjectivas.

Desse conjunto de personagens, umas surgem, obviamente, com papel secundário e figurativo, enquanto outras desempenham funções de relevo no desenvolvimento da trama romanesca. Fazendo uma leitura atenta do romance, pode-se constatar que o percurso feito pelas personagens principais de *Chuva Braba* é bastante longo e lúdico, arrojado em todos os aspectos da história.

---

realidade social para melhor a compreender é característica da sociologia em geral, assim como do conjunto das ciências humanas» (Schnapper, 2000: 13). Do mesmo modo, ao analisarmos a problemática do herói, nos dois romances em estudo, pretendemos adequar as operações sociais que marcam a vida das pessoas às literaturas produzidas em Cabo Verde e Moçambique.

É no capítulo dessa sinuosidade e complexidade que se destaca Mané Quim, atraindo a atenção dos leitores pela sua persistência na defesa dos valores nacionais, da dignidade e da autoestima dos cabo-verdianos, como ilustra a seguinte passagem textual:

A proposta do padrinho soava-lhe ainda aos ouvidos qual som de guerra destoando da tranquilidade reinante. Descera sobre a paz do seu espírito como milhafre sobre a criação descuidada. Descera, levantara pó, provocara pânico [...] De momento era ainda tudo confuso no seu espírito. Nem se esforçou por formular uma resolução, nem procurou meter um fósforo aceso na escuridão da sua cabeça. (CB: 21)

Socorrendo-nos dos depoimentos de Verônica Daniel Kobs (2000: 89), podemos dizer que a figura do herói romanesco se caracteriza por percorrer sinuosos caminhos equiparados a um «labirinto», na medida em que o seu destino é imprevisível. O que determina o seu destino são, muitas vezes, as próprias circunstâncias narrativas, a história e o ambiente social em que estiver envolvido.

Note-se que, ao ser interpelado pelo padrinho, e contrariando a sua real ideologia, por lhe ser sugerido o abandono do seu espaço sociocultural, Mané Quim ficou abalado com a proposta, que o levou a um profundo exercício de «imaginação visual», usando a expressão emprestada a René Wellek e Austin Werren (1971: 235), e julgamento interior, na tentativa de encontrar resposta ao enigma da sua vida. As reflexões do protagonista que nos são apresentadas na transcrição anterior permitem entrever a grandeza do seu pensamento e um alto nível social e de maturidade no comprometimento com a causa da terra.

Este facto não surpreende, se tomarmos em consideração que Manuel Lopes<sup>161</sup>, embora tenha uma relação intrínseca com a diáspora, a base da sua cultura, as suas raízes sociais e terrenas, as suas vivências, o seu projecto de

---

<sup>161</sup> Manuel Lopes e Mané Quim são duas entidades da narrativa que se complementam mutuamente, na medida em que ambos constituem um símbolo que marca a história de Cabo Verde. Eles traçaram a direcção longitudinal de enraizamento na terra, em contraponto com as práticas evasionistas, recusando, desta forma, a alienação dos valores da cabo-verdianidade.

vida são, inequivocamente, cabo-verdianos. Na verdade, qualquer vocabulário que traduza a narrativa de viagem ecoa nos seus ouvidos como um «som de guerra destoando da tranquilidade». Quer dizer, o próprio autor de *Chuva Braba* via a emigração como uma forma de alienação do seu «chão».

O sedentarismo começa na infância de Manuel Lopes, que depois foi contaminando as suas personagens romanescas; mas também os seus sonhos foram projectados para essa forma de imaginar o mundo e a vida. Ele revela essa atitude contrária às práticas dos cabo-verdianos nos depoimentos que concede a António Loja Neves e Maria Armandina Maia, em *A Entrevista*: «Eu costumava dizer mesmo que Cabo Verde tinha uma doença perigosa, a doença da paródia» (s/d.: 56).

Se Mané Quim é uma criatura gerada pelo autor, então as suas características, o seu comportamento parecem configurar um processo de contaminação de características genéticas. Esta realidade justifica, em parte, o estilo de vida de Manuel Lopes, proveniente do seu próprio pai que, segundo o autor, «Apegou-se a São Vicente» (ibid.: 53), onde trabalhou como guarda-livros do Banco Ultramarino e, mais tarde, como comerciante em Mindelo, onde se sedentarizou, apesar de ter sido convencido, posteriormente, a abandonar a ilha para trabalhar em Lourenço Marques.

A identidade de Mané Quim está intimamente ligada a estes factos reais da vida do próprio autor. A partir da situação do seu pai, bem como da realidade objectiva da sociedade cabo-verdiana e dos episódios que se passaram consigo mesmo, transmite um sistema de valores altamente sedentários à personagem protagonista de *Chuva Braba*. Por isso, julga que a proposta do padrinho levantara «pó», criando obscuridade na sua vida e «descera sobre a paz do seu espírito», provocando «pânico» e intranquilidade.

Na verdade, essa é a ideia principal do romance, que aborda outras temáticas importantes paralelas ao problema da emigração. Em todos os aspectos, Mané Quim assume um papel fundamental na história, ocupando uma posição que lhe confere o estatuto de herói – tendo em conta as contingências do conceito –, nesta epopeia romanesca, considerada uma das obras primordiais de Manuel Lopes. Nesta obra, a personagem principal parece que surge para

estabelecer um certo paradigma constitucional, insinuando a restauração da consciência social dos cabo-verdianos.

Alfredo Margarido, em «A *Claridade* e o discurso nacionalista, com algumas considerações a respeito do seu parentesco com o nativismo»<sup>162</sup>, lembra-nos as memórias que resultam da descodificação do apontamento de Manuel Lopes intitulado «Libertação moral», que, na sua óptica, consubstancia um projecto que tem que ver com a restauração da «ordem social», em contraponto com a «ordem colonial» (Margarido, 1986: 433), que se tinha instalado até essa altura.

A nosso ver, a figura de Mané Quim consubstancia o virar da página; o despertar de uma ideologia nacionalista e a rejeição da tal «ordem colonial» referida por Alfredo Margarido. Como que a testemunhar o desígnio de construir a nação cabo-verdiana, a personagem protagonista de *Chuva Braba* procura ajustar a sua forma de pensar e agir a um autêntico jogo de prova social, reforçando, deste modo, a sintaxe da narrativa lírica.

Na verdade, tomando em consideração os artifícios estéticos com que o narrador matiza a ideologia de Mané Quim, chega-se facilmente à conclusão de que se trata de um pensamento que tem em conta o carácter audacioso do protagonista. Quer dizer, o narrador usa, na verdade, uma estratégia de neutralidade na focalização dos acontecimentos diegéticos para torná-los cada vez mais impessoais, o que permite a sucessão objectiva dos factos. Tal posicionamento do narrador é notável, por exemplo, nos blocos informativos de natureza dialógica, em que o narrador tem estado a evitar intromissões simbolicamente explícitas, apesar de continuar apegado à adjectivação axiológica e modalizante do discurso<sup>163</sup>. Vejamos um exemplo simples, mas sugestivo, que mostra essa tendência de afastamento, perpetuando a presença implícita do narrador através dos comentários que faz, intermediando o diálogo de Mané Quim

---

<sup>162</sup> Artigo apresentado no *Simpósio internacional sobre cultura e literatura cabo-verdianas*, havido em Mindelo de 23 a 27 de Fevereiro de 1986.

<sup>163</sup> A propósito da focalização externa, Aguiar e Silva sustenta que o narrador romanesco, mesmo que procure evitar as «intromissões» no processo de narração, continua preso a elas por meio do «discurso valorativo e o discurso modalizante» (Aguiar e Silva, 1974: 99).

e de mãe Joja. O diálogo tem que ver com a conversa que Joquinha estabeleceu com o afilhado:

– Está nas tuas mãos – disse. – Se quiseres ir vai. Assim como assim não posso estorvar o destino de cada um. – Depois acrescentou numa toada de ladainha: – Joãozinho foi e nunca mais eu soube dele. Tiago escreveu duas cartas só, e não está passando sabe pra lá, não está passando sabe. Agora és tu. Eu não posso estorvar. Deus Nossenhör te proteja, e não vás esquecer de mim c’ma Joãozinho e Tiago.

Isso só. Não era o que Mané Quim queria. Esperava que a mãe lhe desse ânimo, lhe esclarecesse a ideia, lhe mostrasse o melhor caminho como ela costumava fazer nos assuntos de fora de portas. (CB: 32-33)

Estes dois parágrafos mostram nas entrelinhas a natureza e a identidade do narrador. O seu afastamento em relação à história reside na forma como descreve a conversa de filho e mãe, posicionando-se ao nível de intervenção heterodiegética<sup>164</sup>. A expressão: «acrescentou numa toada de ladainha», para além de descrever o estado de espírito de nha Joja perante a surpreendente notícia da provável saída do filho, Mané Quim, para o Brasil, mostra até que ponto o narrador é interventivo no processo da metalinguagem romanesca. Neste excerto, o narrador convida-se ao trabalho de penetrar no interior das personagens donde lhes arranca os pensamentos, os sentimentos e as atitudes.

Por outro lado, no último parágrafo da transcrição, o narrador adivinha as intenções do filho de nhâ Joja, ao afirmar que «Não era o que Mané Quim queria», demonstrando uma competência que lhe permite saber mais do que isso, na medida em que, afinal de contas, o que a personagem principal de *Chuva Braba* pensava era que a mãe lhe desse «ânimo», ou que «lhe esclarecesse a ideia», ou ainda que «lhe mostrasse o melhor caminho» a seguir, face à

---

<sup>164</sup> No caso particular do narrador de *Chuva Braba*, a sua observação vai além de simples contemplador, na medida em que por causa da sua experiência e maturidade, a sua função alarga-se ao nível de um observador onisciente. Nota-se esta sua tendência por possuir capacidades e espaço para emitir juízos de valor e observações importantes que enriquecem a semântica da narrativa.

pretensão do padrinho de levá-lo ao Brasil. Desta feita, o narrador desempenha na narrativa um papel modalizador discursivo, não apenas no domínio da narração de aspectos que se inscrevem no quadro geral do decorrer das acções, mas sobretudo na construção de linhas condutoras da leitura interpretativa, permitindo tirar o maior proveito do comportamento das personagens em relação à forma como actuam na diegese.

É visível a tendência artística e ideológica do romance de Manuel Lopes, cuja escrita soube consubstanciar valores morais e éticos da sociedade, constituindo factos episódicos que se transformam num importante campo de aprendizagem e conhecimento da realidade de Cabo Verde da contemporaneidade. A concepção de uma figura como Mané Quim, que se tornou personagem-ídolo na comunicação literária cabo-verdiana, bem como a incursão no espaço que convoca, intencionalmente, aspectos profundamente ligados à vida das pessoas, levam narrador e leitor a determinadas formas de convivência e solidariedade.

Desses momentos destacam-se, na verdade, aqueles em que a escrita se transforma num instrumento reivindicativo da dignidade, numa forma artística de grito e exaltação do homem pela terra, pela construção da nação cabo-verdiana, bem como pela valorização da cultura e tradições. Esse processo de construção passa, necessariamente, por um conjunto de ritos que se manifestam em forma de luta colectiva, conjugando o homem e a literatura na apropriação de modelos de vida que sejam representativos, identitários de Cabo Verde.

Em «Manuel Lopes – raízes crioulas: identidade e rompimento», um intertítulo do primeiro capítulo deste trabalho, vimos que o autor de *Chuva Braba* é um escritor preocupado com o homem comum, que o destina um espaço privilegiado, tanto na literatura como nos diferentes textos de opinião. Alguns desses textos foram escritos em forma de entrevistas e outros nos seus escassos ensaios e, principalmente, nos seus dois romances. Nestas formas de expressão de sentimentos assumidas pelo autor de *Os Flagelados do vento leste*, torna-se evidente que a reivindicação do espaço que lhe permita alicerçar as suas raízes no campo da cultura e da língua como forma de proteger as suas riquezas sempre constituiu seu discurso predilecto. Porém, Manuel Lopes faz esta sua

incursão de maneira a não assumir o protagonismo das suas acções. Esse protagonismo é inteiramente entregue às personagens que ele cria, que, como já vimos em muitas etapas da nossa análise, se assumem como representantes fiéis dos desígnios da sociedade arquipelágica.

Os exemplos mais claros são protagonizados por Mané Quim. Depois de ter sofrido a tentação do aliciamento pelo padrinho, o único indivíduo que com a sua experiência de vida «matou a inocência, o heroísmo» (CB: 119) de Quim, este passou de um estado de espírito de «indiferença» (CB: 119) para uma situação de demonstração de coragem e determinação, contrariando os acordos estabelecidos com Joquinha. Evidentemente, retomando o pensamento de Verônica Daniel Kobs, o caminho percorrido pelos heróis é imprevisível. A imprevisibilidade reside no facto de que, geralmente, as acções de um herói revelam-se pela sua capacidade de alterar o rumo da história a qualquer momento, em consonância com os diversos factores que decorrem das circunstâncias diegéticas.

Depois de Mané Quim ter passado por diversas vicissitudes em Porto Novo, tendo sido alvo de uma atitude conspiratória que deu origem à sua detenção temporária – confundido com um suposto ladrão – o filho de nha Joja surpreende por tomar uma decisão que indiciava a sua desistência da viagem a Manaus. Como resultado dessa sua determinação, foi capaz de desqualificar os comentários de Mariano que, aparentemente, o encorajava a continuar a viagem com o padrinho, demonstrando um certo ódio por ele [Mané Quim] ter conseguido tal proeza: «tá bem da vida» (CB: 162). Esse comportamento mostra a grandeza da personagem protagonista que, igualmente, estava desavinda com o seu padrinho. Na parte final da conversa que os dois travaram em Porto Novo, durante o momento em que a chuva caía torrencialmente, Mané Quim mostrou claramente a sua determinação, a sua identidade, a sua valentia e o seu amor à terra: «Não vale a pena. Eu vou... É só pra dizer... [...] – Esta chuva está-me chamar lá pras minhas bandas» (CB: 186). O protagonista faz estes pronunciamentos, contrariando a ideologia de evasão preferida por Joquinha, que durante longos anos, esteve ausente da terra, vivendo no Brasil. Este via a chuva

como o maior entrave para conseguir convencer o afilhado, tomando uma atitude pouco digna:

Nesse momento não viu na chuva a salvação do povo: não pensou um momento sequer nas consequências das fontes ressuscitadas e dos campos verdejantes. Odiou também essas águas do céu talvez com a mesma cegueira e o mesmo egoísmo daquele homem ali defronte da sua janela. (CB: 184)

Mané Quim estava comprometido com os seus ideias e decidido a romper o acordo estabelecido com o padrinho. Ainda que isso se mostrasse certamente difícil, Mané Quim anunciou o seu regresso, perante a insistência do Joquinha: «Não vale a pena. Eu vou... É só pra dizer...», e argumenta em função do que pensa relativamente à importância da chuva «Esta chuva está-me a chamar lá pras minhas bandas» (CB: 186).

O heroísmo de Mané Quim sempre se notabilizou por defender os interesses relacionados com a agricultura. A falta de chuva tornou-se o grande inimigo de Cabo Verde. Por isso, a chuva, caída em Porto Novo, representava alguma esperança para a reversão da situação da fome. As contradições entre os dois se agudizam, pois «Não se podiam encontrar e caminhar juntos, porque essa água salgada ou doce separa-os, colocava cada um no seu caminho: o caminho do mar e o caminho da terra» (CB: 190).

O último capítulo do romance é muito interessante no domínio da construção da imagem do herói. A coragem de Mané Quim, perante os aliciamentos e a capacidade comunicativa que caracterizava Joquinha, só reforça esse pendor de centralidade e fundamentação lírica da personagem protagonista. E Manuel Lopes faz o aproveitamento dessa realidade de Mané Quim, descrito como tímido, mas perspicaz e objectivo, cujas incursões foram sempre subtis, mas certeiras nos momentos de decisão.





## CONCLUSÃO

Em quatro capítulos, procurámos atravessar duas geografias diferentes do ponto de vista da sua constituição e dois espaços literários distintos. Ainda assim, neles registam-se algumas similitudes de aceção ideológica, assim como de plano estético-pragmático. Na verdade, Cabo Verde e Moçambique são dois territórios distintos do ponto de vista físico e social, considerando que não existem duas culturas iguais, mesmo partilhando um espaço continental e um passado histórico semelhantes, marcados pela imposição cultural e ideológica. De facto, pela sua localização geográfica, Moçambique é um território eminentemente continental. O seu contexto geográfico, a sua vizinhança linguístico-cultural com povos do «hinterland» ou núcleos populacionais do vasto interior, que se estende do Rovuma ao Maputo e do Zumbo ao Índico, configuram uma realidade literária que assenta as suas bases nas idiossincrasias que a geografia humana inventa para a sua sobrevivência social.

Por seu turno, a vizinhança marítima que envolve Cabo Verde constitui uma partilha fundamental de isolamento, representando, por isso, um local de invenções que impulsionam formas de vida diferentes. Na obra de Manuel Lopes, a presença do mar influencia o comportamento das personagens que vivem divididas entre o desejo de partir e a obrigatoriedade de permanecer na sua terra, com o receio de «perder a alma» uma vez por todas.

Assim, ao longo dos quatro capítulos procurámos cruzar essas realidades distintivamente discerníveis nas narrativas de Mia Couto e Manuel Lopes. O cruzamento das coordenadas interpretativas das duas obras permitiu-nos esmiuçar as suas façanhas e visões de mundo distintas, por um lado, e encontrar-lhes diferenças e similaridades na abordagem dos problemas sociais em momentos tenebrosos da guerra, seca e fome, por outro.

Mia Couto, um autor proeminente da literatura moçambicana, conseguiu, com a sua escrita, fazer-nos viajar a bordo de um machimbombo de sonhos, ao longo de uma estrada que atravessa uma extensa «terra sonâmbula», mas cheia

de mistérios que enriquecem a estética literária da moçambicanidade. Apesar de ter sido um percurso longo e delirante, não foi fatigante, mas antes gratificante.

Por seu turno, Manuel Lopes foi capaz de saciar a nossa mente com a seca e a fome que configuram a temática do seu mais distinto romance, cujas personagens dialogam constantemente com a incerteza, procurando transformar o sofrimento em utopia que se apodera dos mais novos, lutando constantemente contra as forças da natureza.

Em *Terra Sonâmbula*, a tragédia surge como motivo ancilar de uma história factual, efabulada através da arte bem esboçada e pedagogicamente sustentável – a cultura do romance – fortemente marcada pela nostalgia da tradição oral que constituiu sempre a identidade literária do autor. Neste texto, Mia Couto descobriu-se a ele próprio e moldou os matizes metodológicos que permitiram transformar o desassossego em sonhos, com os pés colocados no chão matricial das culturas e tradições moçambicanas. Por isso, na sua meticulosa forma de narrar realidades, concede voz às personagens que se tornam interlocutoras dos seus pensamentos. É assim que uma das personagens do romance faz um apelo preocupante, explicitando as consequências da guerra, nos seguintes termos: «esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós» (TS: 217).

Com efeito, numa das passagens do nosso trabalho, afirmamos, inspirados no pensamento de Moisés de Lemos Martins, que as personagens de Mia Couto se opõem implicitamente à *virtus* da desagregação social, denunciando os males de um conflito que acicatou a morte e a emigração de muitos moçambicanos após a independência.

Na verdade, está subjacente, nos diferentes episódios do romance de Mia Couto, uma espécie de reivindicação de uma identidade colectiva, com o fito de resguardar os princípios metodológicos da efabulação popular. Em nossa opinião, trata-se de uma espécie de sociedade-protótipo gerada pela narrativa rendosa, obstinadamente oculta, mas que, no plano semântico-pragmático veicula significados profundos que configuram uma visão que encerra valores éticos da moçambicanidade.

Os episódios que retratam o contexto caracterizador da guerra registam níveis de discernimento de uma consciência crítica baseados na focalização de conteúdos realísticos, conformando os momentos mais dramáticos das personagens. Na sua maioria, esses episódios configuram os locais agrestes, onde vive a população comum do país. Porém, os episódios que ocorrem ao nível de uma cosmologia revitalizadora permitem restituir, se bem que de forma menos acentuada, a esperança da vida prometida pelos momentos de euforia. Nessa óptica, observa-se um processo de consciencialização colectiva reanimada pela utilização da estratégia dialógica que actua ao nível dos episódios que consubstanciam a textura formalmente simbólica, construída à luz dos realemas estruturantes da narrativa lírico-realista.

Da análise que efectuámos dos diferentes episódios narrativos, constatamos a existência da interferência excessiva dos mecanismos de narração manifestando-se a várias dimensões. Por um lado, ressalta-se a dimensão que tem que ver com a própria acção das personagens e, por outro, o nível temático marcado pelo teor híbrido da narrativa que se verifica em torno da estrutura linguística.

Constatamos, igualmente, que o escritor de *Terra Sonâmbula* ficou muito influenciado pelo género contístico que marcou a sua primeira escola de produção literária. É como se passasse por um processo de autocontaminação genológica que se manifesta de forma recorrente na expressão que é ajustada por uma estética conformadora da abordagem compósita do romance. Por isso, embora apresente capítulos mais ou menos extensos, *Terra Sonâmbula* é essencialmente um romance de contos. António Manuel Ferreira caracteriza este tipo de narrativa como «narrativa feita de fragmentos» (Ferreira, 2012: 43), uma vez que não é enquadrada pela «fisionomia do romance europeu» (ibid.).

Esta situação não se verifica com a mesma linha de orientação em *Chuva Braba*, texto construído na base de um fôlego narrativo profundamente enraizado nos modelos tipicamente romanescos. Quer dizer, nesta obra não se narram histórias em episódios estruturantes do conto, pois a arte de contar tem uma dimensão mais profunda, marcada pela influência literária da escola europeia,

mas assente nas bases da estrutura linguística própria das literaturas africanas de língua portuguesa.

Enquanto em Mia Couto se nota a estratégia de construir um romance cujos indícios de contar histórias acrescentam um valioso contributo à construção de uma sintaxe mestiça<sup>165</sup>, já em Manuel Lopes esse processo faz-se com uma metodologia que não é recorrentemente contística. Ou, melhor dizendo, *Chuva Braba* tem uma dimensão épica profundamente acentuada, na medida em que as personagens se envolvem em jornadas mais extensas de construção da nação, através da sua relação com a terra e com a vida.

O autor de *Terra Sonâmbula* reconhece, com efeito, que o seu primeiro romance é nitidamente atravessado por vários episódios que, não raras vezes, consubstanciam parcelas estruturantes de pequenos contos<sup>166</sup> facilmente discerníveis do tecido romanesco. Esta consubstanciação funciona como princípio de articulação textual e de coesão do discurso. Consequentemente, *Terra Sonâmbula* constrói-se numa complexidade genológica, em que a base contística se imiscui na profundidade do substrato romanesco, formando uma unidade que torna os artifícios estéticos indissociáveis da crítica e da estética sociais.

O traço estético do texto de Mia Couto indicia uma clara ruptura dos mecanismos canónicos de produção romanesca. Essa ruptura formal motiva, de certo modo, o desenvolvimento de uma estética cerceada pelos princípios da literatura oral moçambicana, afastando-se cada vez mais do rigor dominador da sintaxe do texto romanesco. Neste contexto, adquirem relevância especial não só as marcas da literatura oral moçambicana, como os aspectos que têm que ver com a espacialidade da narrativa. Isto é, os lugares preferenciais são

---

<sup>165</sup> Mia Couto disse um dia que ele próprio era produto da mestiçagem.

<sup>166</sup> Esta conclusão justifica-se pelos pronunciamentos do próprio escritor, ao afirmar claramente que *Terra Sonâmbula* faz uma simbiose harmoniosa entre o conto e a técnica romanesca nos seguintes termos: «Quando olho para trás reparo que os núcleos que dão as histórias dos meus últimos contos são, possivelmente, mais densos e pedem mais fôlego» (Saúte, 1993: 9). Por outras palavras, a grandeza espacial dos contos de Mia Couto ultrapassa os limites da linhagem contística, e, por essa razão, se compilam em romance de estrutura nitidamente híbrida conferindo-lhes o fôlego desejado.

essencialmente circunscritos em menores dimensões e os mais subvalorizados configuram uma cosmogonia romanesca de maior extensão.

Na verdade, nota-se esta tendência nas duas obras analisadas. Em *Terra Sonâmbula*, por exemplo, os topónimos privilegiados são facilmente localizáveis no romance e constituem os espaços de maior concentração populacional. Em *Chuva Braba*, ocorre um fenómeno similar. As personagens convivem em espaços claramente marcados, metaforizando os lugares de valor social muito importante.

Para além do factor espacial que caracteriza a escrita coutista, regista-se em *Terra Sonâmbula* uma relevância fundamental das figuras que simbolizam o tipo social. Estas personagens são fundamentalmente criaturas que tomam a iniciativa e a responsabilidade de desencadear as acções primordiais do romance. Com efeito, há duas personagens que, pela sua natureza, sintetizam essa plêiade de criaturas representativas de grupos sociais diversificados: Muidinga e Kindzu.

O facto de as principais acções serem protagonizadas por personagens jovens, surge como factor indiciador da problemática do heroísmo juvenil em constante processo de construção. Essas duas personagens dinamizam os processos diegéticos, manifestando, muitas vezes, um comportamento de irresolução ou uma certa ingenuidade nas suas actuações. Em *Chuva Braba*, há uma espécie de entrega formalizada do protagonismo, pelas personagens mais velhas a Mané Quim, tornando-o o principal centro gravitacional do poder e da história.

O recurso a personagens jovens<sup>167</sup> é uma característica própria da literatura de mudança, que infunde os seus objectivos na esfera da construção de uma identidade própria, ou, simplesmente, para conferir um ambiente diferente,

---

<sup>167</sup> Ao estudar *Terra Sonâmbula*, Pires Laranjeira defendeu que se tratava de um «romance de aprendizagem», desenvolvendo o seguinte comentário: «Romance de aprendizagem ou, mais simplesmente, de um romance em que as personagens jovens detêm o papel e o poder de depositários da capacidade de sonhar um mundo melhor, de paz e abundância, numa *terra sonâmbula*, na encruzilhada da vida, confundidas entre o mundo tradicional que as marcou e se desmorona e o mundo moderno que as avassala e igualmente se despedaça...» (Laranjeira, 1993: 44).

baseado no amor e na reinvenção da história das sociedades, obstinadas no seguimento das tradições como único farol da sua vida.

Constatamos nas duas obras uma certa semelhança de procedimentos sociais, veiculados pelas literaturas africanas de língua portuguesa. Esses procedimentos constituem, de alguma forma, o processo de transição do poder dos mais velhos para os mais novos. Note-se que, em *Terra Sonâmbula*, o esquema da narrativa coincide claramente com a metodologia utilizada por Manuel Lopes, no que diz respeito à convivência das personagens. Quer dizer, há, nas duas obras, uma espécie de reinvenção dos modelos de vida em que as personagens jovens sonham com uma sociedade do futuro. Tanto em *Chuva Braba* como em *Terra Sonâmbula*, a juventude reivindica o protagonismo da construção da nação.

A forma como os dois textos materializam o processo de narração do real quotidiano das sociedades confirma a hipótese, segundo a qual, os dois romances possuem centros de convergência e de dissemelhança, que se reflectem na maneira como cada escritor se exprime artisticamente, apesar das diferenças contextuais em que as respectivas obras foram construídas.

O último capítulo desta tese faz um percurso pelos factores de liricização da narrativa romanesca, demonstrando como a expressão realista e lírica decorre da figuração do real quotidiano da sociedade, permitindo conferir valor estético, cultural e histórico às sociedades de Cabo Verde e de Moçambique.

## BIBLIOGRAFIA

### I

#### TEXTOS

##### 1. Manuel Lopes

LOPES, Manuel (1997). *Chuva braba*. Lisboa: Caminho.

##### 2. Mia Couto

COUTO, Mia (2002). *Terra sonâmbula* (8ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho, SA.

### II

#### ESTUDOS

##### 1. Estudos sobre Manuel Lopes

BAPTISTA, Maria Luís (2010). «Da caboverdianidade segundo Manuel Lopes». In VVAA. *Claridade: a palavra dos outros*. Praia: Instituto da Biblioteca nacional e do Livro, 877-883.

FERREIRA, Manuel (2010b). «Entrevista a Manuel Lopes». In VV.AA. *Claridade: A palavra dos outros*. Praia: IBNL, 829-838.

FRANÇA, Arnaldo (2010a). «Vida e obra de Manuel Lopes». In VV.AA. *Claridade: a palavra dos outros*. Cidade da Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 929-935.

HANRAS, Marie-Christine (1995). *Manuel Lopes: um Itinerário Iniciático*. Cidade da Praia: Instituto Caboverdiano do Livro.

LARANJEIRA, José Luís Pires (1995b). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

MAIA, Maria Armandina, (Org.) (s/d). «O eu e o seu duplo». In VV.AA. *Manuel Lopes: rotas da Vida e da escrita* (1ª ed. ed.). s/l: Instituto Camões, (9-14).

NEVES, António Loja & Maia, Maria Armandina (s/d). «A entrevista». In VV.AA. *Manuel Lopes: rotas da vida e da escrita*. Lisboa: Instituto Camões, 49-89.



- ROSCILLI, Antonella Rita (2007). «Manuel Lopes: a defesa da terra e do homem caboverdiano». In VV.AA. *Clareza: a palavra dos outros*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- SILVA, António Correia (S/d). «Manuel Lopes e a história do pensamento sobre as fomes». In MAIA, Maria Armandina (Org.). *Manuel Lopes: rotas da vida e da escrita*. Lisboa: Instituto Camões, 121-130.
- TEIXEIRA, José Manuel Leitev (2007). *O Realismo na escrita poética de Manuel Lopes. Dissertação de mestrado em literaturas românicas*. Lisboa: Universidade de Lisboa.

## 2. Estudos sobre Mia Couto

- AGUALUSA, José Eduardo (1992). «Os feiticeiros acordam forças». In *Entrevista. Público*. Lisboa, 5-6.
- CAVACAS, Fernanda Maria Correia Lisboa de Almeida (2002). *Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em português: dissertação de doutoramento em literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- HORTA, Maria Teresa (1996). «Mia Couto fala ao DN sobre o seu mais recente romance e a situação de Moçambique: um dilaceramento profundo». Entrevista. *Diário de Notícias*. 11 Jun., 12-14.
- \_\_\_\_ (1997). «Sou fruto da mestiçagem». Entrevista. *Diário de Notícias*. Lisboa. 19 Ag., 32-33.
- JN (1995). «Romance de Mia Couto nos 10 melhores do mundo». (23 Nov.). *Jornal de Notícias*. Lisboa.
- LARANJEIRA, José Luís Pires (1993). Mia Couto: sonhador de lembranças, inventor de verdades. In *Letras & Letras nº 100*. Set., 43-45.
- \_\_\_\_ (1995b). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- \_\_\_\_ «Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa». [http://revistas.ucm.es/fil/0212999x/articulos/RFRM01\\_01220185A.PDF](http://revistas.ucm.es/fil/0212999x/articulos/RFRM01_01220185A.PDF), consultado em 25-07-2010.

- MAQUÊA, Vera (2010). *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência Editora.
- MARQUES, Maria Lúcia Garcia (1989). «Testemunhos sobre a Literatura Africana de hoje». *In Revista, ICALP*, Lisboa, Set., nº 16-17.
- MATUSSE, Gilberto (1998). *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo, Moçambique: Livraria Universitária.
- MUNIZ, Estevan (2012). «Mia Couto e a paz». *In Rede Brasil Actual*. <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/72/entrevista/view>, consultado em 21 de Jun., 1-5.
- PINTO, Elsa Fedra Moreira de (1999). *A africanidade de Ben Okri e Mia Couto: convergências e recorrências*. Dissertação de mestre literatura. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SAÚTE, Nélson (1991). «Mia Couto: escrevo por mãos de outros». Entrevista. *In Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. 13 Aug., 10-11.
- \_\_\_\_ (1993). «Moçambique, país sonâmbulo: Mia Couto: disparar contra o tempo. Entrevista». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 12 Jan., 9-10.
- \_\_\_\_ (1998). *Os habitantes da memória: entrevista com escritores moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal - Centro Cultural Português.

#### BIBLIOGRAFIA GERAL

- AFONSO, Maria Fernanda (2004). *O conto moçambicano: escrita pós-colonial*. Lisboa: Caminho.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1974). *A Estrutura do Romance* (3ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- \_\_\_\_ (2007). *Teoria da literatura* (8ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- AMARAL, Daniela Nogueira (2009). «Literatura e sociologia: a personagem romanesca como construção ideal-típica». *In VV.AA. XIV congresso brasileiro de sociologia. Gt 24: Sociologia da Arte*, 16. <http://www.google.com/search?source=ig&hl=pt-PT&rlz=&q=Peronagem>

+romanesca&btnG=Pesquisa+do+Google, consultado em 12 de Janeiro de 2012.

- AMARILIS, Orlanda (1986). «Crioulo/Português, uma inter-relação a considerar». In VV.AA. *Simpósio Internacional sobre cultura e literatura cabo-verdianas*. Mindelo: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- ANDRADE, Mário Pinto de (1998). *Origem do nacionalismo africano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ARAÚJO, Joaquim Carlos (2008). «Bachelard ou o 'ecletismo dos meios' - notas sobre fenomenologia, psicanálise, estética e epistemologia». In GASPAR Ana. (Ed.). *Ciência, psicanálise e poética em torno de Gaston Bachelard*. Lisboa: Caderno de Filosofia das Ciências - CFCUL.
- AUERBACH, Erich (2004). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (5ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- AUMONT, Jacques (2009). *A imagem*. Lisboa: Texto & Grafia.
- AZEVEDO, Fernando José Fraga de (1995). *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco*. Porto: Porto Editora.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (2009). «Amor, amizade e filosofia em Platão». In PEREIRA, Belmiro Fernandes & DESERTO, Jorge. *Symbolon I: Amor e amizade*. Porto: Flub e-dita Faculdade de Letras da U. Porto, 43-56.
- BACHELARD, Gaston (1998). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (2002). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (3ª ed.). SP - Brasil: Martins Fontes.
- BAKHTIN, Mikhail (1997). *Estética da criação verbal* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- BARROS, Simão (1960). *Origens da colónia de Cabo Verde*. Lisboa: Edições Cosmos.
- BARTHES, Roland (2006). *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2009a). *O prazer da escrita: precedido por variações sobre a escrita* (M. M. Barahona, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2009b). *Ensaaios críticos*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter (2004). *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- BERGSON, Henri (2006). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- BHABHA, Homi (2007). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bíblia sagrada* (1982). *Versão dos textos originais*. (10ª ed.). Lisboa: Difusora Bíblica.
- BISCAIA, Maria Sofia Pimentel (2005). *Leituras dialogadas do grotesco: textos contemporâneos do excesso*. Universidade de Aveiro, Aveiro.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal (1976). *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina.
- CABRAL, Mónica Mara Serpa (2010). *O conto literário de temática açoriana: a ilha, o mar e a emigração. Tese de doutoramento em literatura*. Aveiro: DLC – UA.
- CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda & SALGADO, Maria Teresa (2000). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica.
- CANAVAN, Trudi (2009). *A guilda dos mágicos: a trilogia do mágico negro - livro 1*. Lisboa: Bertrand Editora.
- CARREIRA, António Ribeiro (1983). *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*. Lisboa: Instituto Cabo-Verdeano do Livro.
- CARVALHO, Alberto de (2010). «Do classicismo ao realismo da *Claridade*». In VV.AA. *Claridade: a palavra dos outros*. Praia: Instituto da Biblioteca nacional e do Livro, 187-204.
- CARVALHO, Daniel Duarte de & BORGES, José Ferreira (2002). *O espaço e o tempo: da ciência grega à ontologia existencial*. Porto: Edições Afrontamento.
- CHABAL, Patrick (1994). *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Vega.
- CHEVALIER, Jean-Claude & GHEERBRANT, Alain (2010). *Dicionário dos símbolos* (2ª ed.). Lisboa: Teorema.
- CIDADE, Hernâni (1939). *Tendências do lirismo contemporâneo*. Lisboa: Livraria Portugália.
- CRAVEIRINHA, José (1999). *Obra poética*. Lisboa: Caminho.

- CRUZ, M<sup>a</sup> Elena Arenas (1997). *Hacia una teoria general del ensaio. Construcción del texto ensaístico*. Cuenca: Edições da Universidad de Castilla-La Mancha.
- CUDDON, John Anthony Bowden (1991). *The penguin dictionary of literary terms and literary theory* (3<sup>a</sup> ed.). London: Penguin Books.
- CULLER, Jonathan (1993). «Em defesa da sobreinterpretação». In VV.AA. *Interpretação e sobreinterpretação* (1<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Presença, 97-108.
- CUNHA, Celso & CINTRA, Luís F. Lindley (1984). *Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa: José Sá da Costa.
- CYRULNIK, Boris (2004). *Diálogo sobre a natureza humana*. Lisboa: Instituto Piaget.
- DAMÁSIO, António (2011). *O erro de descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DIAS, Hildizina Norberto (2002). *As desigualdades sociolinguísticas e o fracasso escolar: em direcção a uma política linguístico-escolar libertadora*. Maputo: Promédia.
- DIAS, Jorge (2007). «Douradas e robalos vegetarianos: ficção ou realidade». In *Ciências do mar*. Suplemento da revista UALGzine. Faro: Universidade do Algarve. Out. 2007, 1.
- DICKIE, George (2008). *Introdução à estética*. Lisboa: Bizâncio.
- DIEGUES, Antônio Carlos (1998). *Ilhas e mares: simbolismo e imaginário*. São Paulo: Ed. Hucitec.
- EAGLETON, Terry (2003). *A ideia de cultura* (1<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Temas e Debates.
- ELIADE, Mircea (1996). *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes.
- ERNESTO, Maria Glenadel Gnanni (2002). «Morte e solidão em a velha e a aranha». *União dos escritores angolanos: críticas & ensaios*. [http:// www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=634](http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=634), consultado em 24 de Fev. de 2011.
- ESCARPIT, Robert (1969). *Sociologia da literatura*. Lisboa: Arcádia.
- FAGUNDES, Francisco Cota (1999). *Metamorfoses do amor: estudo sobre a ficção breve de Jorge de Sena*. Lisboa: Edições Salamandra, Lda.
- FENEJA, Fernanda Luísa da Silva (2007). *A reinvenção do paradigma épico na ficção inicial de John dos Passos: uma leitura de one man's initiation, three*

- soldiers e manhattan transfer*. Doutoramento literatura norte-americana. Lisboa: Universidade Aberta.
- FERREIRA, António Manuel (2004). *Arte Maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moda.
- \_\_\_\_ (2012). «Brevidade e fragmentação no romance Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane». *Forma breve 9: conto interpolado - ciclo de contos* (1ª ed). Aveiro. Universidade de Aveiro, 29-44.
- FERREIRA, Ana Maria Teixeira Soares (2007). *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto. Dissertação de doutoramento em literaturas africanas de expressão portuguesa*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- FERREIRA, Cristiana Teixeira Silva (2006). *O comportamento humano e o processo de luto na tragédia de Entre os Rios*, dissertação para a obtenção do grau de mestre. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- FERREIRA, Isabel Maria da Cunha (2006). *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX*, dissertação para a obtenção do grau de mestre em literaturas românicas. Porto: Universidade do Porto.
- FERREIRA, Manuel (1985a). *A aventura crioula*. Lisboa: Plátano Editora.
- \_\_\_\_ (1985b). *O mancebo e trovador Campos Oliveira*. Lisboa: IN-CM.
- \_\_\_\_ (1986a). *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (2 ed.). Lisboa: ICALP.
- \_\_\_\_ (1986b). «O fulgor e a esperança de uma nova idade». In FERREIRA, Manuel (Org.). *Claridade: revista de arte e letra* (2ª ed.). Lisboa: A.L.A.C - África, Literatura, Arte e Cultura, Lda.
- \_\_\_\_ (1989). *O discurso no percurso africano I* (1ª ed.). Lisboa: Plátano.
- \_\_\_\_ (2010a). «Antologia: introdução à ficção cabo-verdiana contemporânea». In VV.AA. *Claridade: a palavra dos outros*. Cidade da Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 61-66.
- \_\_\_\_ (2010b). «Entrevista a Manuel Lopes». In VV.AA. *Claridade: a palavra dos outros*. Cidade da Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 829-838.
- FERREIRA, Vergílio (2005). *Aparição*. Lisboa: Bertrand Editora.
- FIGUEIREDO, Tomás de (2005). *A toca do lobo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa

da Moda.

- FONSECA, Aguinaldo Brito & LABEN, M (1992). «Encontro com Aguinaldo Brito Fonseca». In *Cabo Verde: encontro com escritores* (Vol. I) Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 247-258.
- FRANÇA, Arnaldo (2010b). «Notas sobre poesia e ficção cabo-verdianas». In VVV.AA. *Clareza: a palavra dos outros*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 39-56.
- FRANCO, António Cândido (1996). *Exercício sobre o imaginário cabo-verdiano: simbologia telúrico-marítimo em Manuel Lopes*. Évora: Editorial Pendor, Lda.
- FREUD, Sigmund (1989). *An outline of psycho-analysis* (Vol. 23). New York: Standard Edition.
- FREYRE, Gilberto (1952). *Aventura e rotina*. Lisboa: Livros do Brasil.
- \_\_\_\_ (1961). *O Luso e o trópico: sugestões em torno dos métodos portugueses de integração de povos autóctones e de culturas diferentes da europeia num complexo novo de civilização*. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique.
- FRYE, Northrop (1973). *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: University.
- GARMUS, Ludovico (1985). *Bíblia Sagrada* (12ª ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- GASPAR, Ana (2010). *Entre o conceito e a imagem*. Lisboa: CFCUL.
- GÉNESIS. <http://www.bibliaonline.com.br>, consultado em 08. Nov. 2011.
- GOMES, Aldónio & CAVACAS, Fernanda (1997). *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- GOMES, Simone Caputo (2008). *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- GONÇALVES, Perpétua (2011). «Português e línguas bantu na construção de uma identidade cultural moçambicana». [Estudos linguísticos]. *Savana - semanário independente*, 2.
- GOULART, Rosa Maria (1997). *O trabalho da prosa: narrativa, ensaio, epistolografia*. Braga: Angelus Novus.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1975). *Sobre o sentido*. Petrópolis: Vozes.
- GUERREIRO, João (2007). *Introdução. Ciências do mar*. Suplemento da revista

- UALGzine da Universidade do Algarve. Out., 1.
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- HAMILTON, Russel (2000). «Introdução». In SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (Eds.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 11-35.
- \_\_\_\_ (1984). *Literatura africana, literatura necessária II - Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70.
- HAMON, Philippe (1977). «Para um estatuto semiológico da personagem». In ROSSUM-GUYON, Françoise Van, HAMON, Philippe, SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. (2ª ed.). Lisboa: Arcádia, 87-112.
- HENNEZEL, Marie de (1997). *Diálogo com a morte*. Lisboa: Editorial Notícias.
- JESUS, José Manuel Duarte de (2001). *O jardim no pensamento mítico chinês*. Aveiro: Universidade.
- JUNOD, Henri A (1996a). *Usos e costumes dos bantu (Tomo I)*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.
- \_\_\_\_ (1996b). *Usos e costumes dos bantu (Tomo II)*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.
- KAYSER, Wolfgang (1958a). *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura* (Vol. I). Coimbra: Arménio Amado Editora.
- \_\_\_\_ (1958b). *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura* (Vol. II). Coimbra: Arménio Amado Editora.
- KIERKEGAARD, Sören (1959). *Temor e tremor*. Lisboa: Guimarães Editores.
- KOBS, Verônica Daniel (2000). *A obra romanesca de Cristovão Tezza*. Dissertação de mestrado em literatura, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- KOVÁCS, Maria Júlia (1992). *Morte e desenvolvimento humano* (2ª ed.). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- LABEN, Michel (1992). *Cabo Verde: encontro com escritores* (Vol. I). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- LAKATOS, Eva Maria & ANDRADE MARCONI, Mariana de (1992). *Metodologia do Trabalho Científico* (4ª ed.). Porto: Atlas.
- LANGER, Susanne K (1953). *Feeling and form*. Nova Iorque: Scribner's Sons.



- LARANJEIRA, José Luís Pires (1995b). *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento.
- \_\_\_\_ (1995a). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- \_\_\_\_ (2005). *Ensaaios afro-literários*. Lisboa: Novo Embondeiro.
- LEÃO, F. Delfim (2009). «Amor e amizade no Satyricon de Petrónio». In PEREIRA, B Belmiro Fernandes & Deserto, Jorge. *Symbolon I: amor e amizade*. Porto: Flub e-dita Faculdade de Letras da U. Porto, 73-89.
- LEÃO, Manuel João (1993). *Teoria e didáctica da narrativa literária*. Lisboa: Instituto Politécnico – Escola Superior de Educação.
- LEFEBVE, Maurice-Jean (1980). *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (Pereira, J. C. S. Trad.). Coimbra: Livraria Almedina.
- LEITE, Ana Mafalda (2002). «A fraternidade das palavras». *Via Atlântica*. São Paulo. Universidade, 21-28.
- \_\_\_\_ (2003). *Literaturas africanas e formações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri.
- LOBATO, Alexandre (1952). *Sobre «cultura moçambicana»: Reposição de um problema e resposta a um crítico*. Lisboa: Estudos Moçambicanos.
- LOPES, Baltazar (1967). «Prefácio». In *A aventura crioula*. Editora Ulisseia, Litada: Lisboa.
- \_\_\_\_ (1992). «Encontro com Baltazar Lopes». *Cabo Verde: encontro com escritores* (Vol. I). Porto: Fundação Eng. António de Almeida Fundação Eng. António de Almeida, 11-55.
- LOPES, Manuel (1959). «Reflexão sobre a literatura cabo-verdiana ou a literatura dos meios pequenos». *Colóquios cabo-verdianos*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- \_\_\_\_ (1973). «Considerações sobre as personagens de ficção e seus Modelos». In *Manuel Lopes: Rotas da vida e da escrita*. Lisboa: Instituto Camões.
- LUKÁCS, Georg (1989?). *Teoria do romance*. Lisboa: Presença.
- LUKÁCS, Georg & BAKHTIN, Mikhail Mikailovich (1976). *Problemi di teoria del romanzo*. Torino: Giulio Einaudi.
- MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). *Da literatura*

- comparada à teoria da literatura* (2ª, revista e aumentada ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- MACHADO, Carla Maria Penousal Martins (2000). *Discursos do medo, imagens do outro: estudos sobre a insegurança urbana na cidade do Porto*. Doutoramento em Psicologia. Minho: Universidade do Minho.
- MAGALHÃES, Rui (1999). *O labirinto do medo: Ana Teresa Pereira*. Braga: Angelus Novus.
- MAIA, Maria Armandina (s/d). «O eu e o seu duplo». In MAIA, Maria Armandina. (org.). *Manuel Lopes: rotas da vida e da escrita* (1ª ed.). s/l: Instituto Camões, 9-14.
- MAQUÊA, Vera (2010). *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência Editora.
- MARGARIDO, Alfredo (1980). *Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- \_\_\_\_\_ (1986). «A Claridade e o discurso nacionalista, com algumas considerações a respeito do seu parentesco com o nativismo». In VV.AA. *Simpósio internacional sobre cultura e literatura cabo-verdianas - Actas*. Mindelo: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 427-448.
- \_\_\_\_\_ (2010). «A antologia da ficção caboverdiana contemporânea». In VVAA. *Claridade: a palavra dos outros*. Cidade da Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Disco, 71-75.
- MARIANO, Gabriel (1991). *Cultura caboverdiana: ensaios*. Lisboa: Vega - Palavra Africana.
- \_\_\_\_\_ (1992). «Encontro com Gabriel Mariano». In LABAN, Michel. *Cabo Verde. Encontro com escritores. I vol.* Porto. Fundação Eng. António de Almeida, 293-378.
- MARTINS, Moisés de Lemos et al. (2011). *Imagem e pensamento* (1ª ed.). Coimbra: Gráfica Editor.
- MATOS, Eduardo Correia de (1935). *Sinfonia bárbara. Romance africano*. Lourenço Marques: Livraria Académica.
- MATOS, Fábio de Oliveira & VASCONCELOS, Fábio Perdigão (2010). *Içar velas: algumas considerações sobre as venturas na relação entre o homem e o*

- mar. <http://ufrr.br/revista/index.php/actageo/article/viewFile/279/462>, consultado no dia 06 de Dez. de 2011.
- MAZULA, Brazão (1995). *Educação, cultura e ideologia em Moçambique*. Lisboa: Afrontamento.
- MITTERRAND, François (1997). «Prefácio». In HENNEZEL, Marie de. *Diálogo com a Morte* (1ª ed.). Lisboa: Editorial Notícias.
- MORAIS, Carlos (2006). «Quando um mortal se apressa para a ruína, os deuses ajudam». In *Escrever a ruína*. Aveiro. Universidade de Aveiro.
- MORIN, Edgar (1993). *Terra-Pátria*. Lisboa: Instituto Piaget.
- MOTTA, José Ferraz (2004). *Literatura moçambicana dos séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM.
- NAVARRO, Júlio & SOPA, António (1998). *Moçambique através dos livros*. Maputo: Centro Cultural Português.
- NEVES, António Loja & MAIA, Maria Armandina (s/d). «A entrevista». In MAIA, Maria Armandina. (Org.). *Manuel Lopes: rotas da vida e da escrita*. Lisboa: Instituto Camões, 49-89.
- NEVES, João Dias das (1994). *Do rural ao urbano: que espaço?* Dissertação de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- NITRINI, Sandra (1997). *Literatura comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- NOA, Francisco (2002). *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho.
- O'FLAHERTY, Wendy Doniger (2003). *Sonhos, ilusão e outras realidades*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PEIRCE, Charles Sanders (1990). *Semiótica* (2ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- PEREIRA, Aristides Maria (1986). «Do presidente da república de Cabo Verde, Aristides Maria Pereira». In VV.AA. *Simpósio internacional sobre cultura e literatura cabo-verdianas*. Mindelo: Ministério da Cultura. 23-27.Fev., 19-20.
- PINA, Álvaro (1979). *Literatura e consciência social: plano básico duma questão teórica*. Lisboa: [s.n.].
- PROPP, Vladimir (2003). *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja.

- REBELO, José Eduardo (2009). *Amor, luto e solidão* (1ª ed.). Lisboa: Casa das Letras.
- REIS, Carlos (1995). *O Conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana. Cristina. M (2007). *Dicionário de narratologia* (7ª ed. Reimpressão ed.). Coimbra: Almedina.
- RIBEIRO, Orlando (1997). *A Ilha do Fogo e as suas erupções*. Lisboa: Comissão nacional para as comemorações dos descobrimentos Portugueses.
- RICCIARDI, Giovanni (1971). *Sociologia da literatura*. Lisboa: Europa-América.
- RITA-FERREIRA, António (1989). «A Sobrevivência do mais fraco: Moçambique no 3º quartel do século XIX». In VV.AA. *I Reunião internacional de história de África. Relação Europa-África no 3º Quartel do Século XIX*.
- ROMANO, Luís (1954). «O caso cabo-verdiano na moderna literatura». In *Vértice*, XIV, 78-79.
- \_\_\_\_ (1970). *Cabo Verde: renascença de uma civilização no Atlântico médio* (2ª ed. ed.). Lisboa: Revista Ocidente.
- ROSÁRIO, Lourenço do (1995). «A Ideia de identidade na literatura moçambicana». In CECCUCCI, P. (Ed.). *Conscienza nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese*. Roma: Bulzone Editore, 115-122.
- \_\_\_\_ (1989). *A narrativa africana de expressão oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SALLENAVE, Danièle (1977). «Sobre o monólogo interior». In ROSSUM-GUYON, Françoise Van. *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Arcádia. (pp. 113-137).
- SANTILLI, Maria da Aparecida (1985). *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2002). *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência* (2ª ed.). Porto: Afrontamento.
- \_\_\_\_ «Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e inter-identidade». In M. I. Ramalho & A. S. R. (Orgs.). *Entre ser e estar: Raízes, Recursos e Identidades*. Porto: Edições Afrontamento, 23-85.
- SAÚTE, Néilson (2001). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- SCHNAPPER, Dominique (2000). *A compreensão sociológica: como fazer análise tipológica*. Lisboa: Grávida.
- SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert (1977). *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, Ltda.
- SEIXO, Maria Alzira (1977). *Discurso do texto*. Amadora: Bertrand.
- SILVA, Rosania da (2000). *Percursos da narrativa literária moçambicana: entre a história e a ficção*. Dissertação de doutoramento em literatura africana de língua portuguesa, apresentada à Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- SODRÉ, Muniz (1973). *A ficção do tempo*. Petrópolis: Vozes.
- STANISLAVSKI, Constantin (1986). *A construção da personagem* (4ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- TODOROV, Tzvetan (1978). *O género do discurso*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1979a). *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1979b). *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70.
- TRIGO, Salvato (s/d). *Ensaio de literatura comparada afro - luso - brasileira*. Lisboa: Vega.
- VALINHAS, Mannuella Luz de Oliveira (1999). Retoricidade e práticas letradas. *Revista rhêtorikê # 1*. <http://www.rhetorike.ubi.pt/01/pdf/manuela-valinhas-retoricidade-praticas-letradas.pdf>, consultado no dia 16 de Abril de 2012.
- VAN DIJK, T. A (1997). *La ciência del texto* (5ª ed. ed.). (s/l): Paidó Comunicacion.
- VENENCIO, José Carlos (2000). *O facto africano: elementos para uma sociologia de África*. Lisboa: Vega Editora.
- VEZIAT, Christian (1986). «A chuva como elemento do maravilhoso». VV.AA. *Simpósio Internacional sobre Cultura e literatura cabo-verdianas*. Mindelo: Ministério da Cultura. 23-27-Fev., 171-178.
- VIEIRA, António (1976). *Discurso da ruptura da noite: prolegómenos a uma teoria do conhecimento fenomenológico-dialéctica*. Lisboa: Mirandela & C.ª.
- VIEIRA, Cristina Maria da Costa (2005). *A construção da personagem romanesca: processos definidores, tese de doutoramento em letras*. Covilhã: Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior.
- VIEIRA, Vasco Rocha (1998). «Uma dimensão única e irrepetível». *In Jornal do 5º*

*Aniversário*, 5-6.

WELLEK, René & WERREN, Austin (1971). *Teoria da literatura* (2ª ed.). Lisboa: Publicações Europa-América.

XAVIER, Lola Geraldes (2007). *O Discurso da ironia em literaturas de língua portuguesa*. Dissertação de doutoramento em literatura. Aveiro: Universidade de Aveiro.